

VAN GOGH



REMEK—DJELA U VELIKOM FORMATU

VAN GOGH

Slike

Crteži

Grafike

108 reprodukcija

Izbor i uvod: Brian Petrie

Autorova je ugodna dužnost da na ovome mjestu sa zahvalnošću spomene djela kojima se pri svom radu poslužio: M. E. Tralbaut, »Vincent van Gogh« (London 1969); Alan Bowness, Katalog Van Goghove izložbe u Hayward Gallery, London, listopad 1968; Mark Roskill, »Van Gogh, Gauguin, and the Impressionist Circle« »London 1970); Nicholas Wadley, »The Drawings of Vincent van Gogh« (London, 1969); Sven Loevgren, »The Genesis of Modernism« (Indiana 1971); »The Complete Letters of Vincent van Gogh« (3 sveska, London i New York 1958); i J.-B. de la Faille, »Catalogue raisonné« u revidiranom izdanju, »The Works of Vincent van Gogh« (Amsterdam i London 1970).

Autor i izdavač najtoplije zahvaljuju svim vlasnicima — ustanovama i pojedincima — koji su omogućili reproduciranje slika što se nalaze u njihovu posjedu, odnosno stavili na raspolaganje njihove fotografije. Fotografije smo dobili, među ostalim, od: Clichées Musées Nationaux, Paris (1, 29, 43, 93); Giraudon, Paris (25, 67); André Held, Lausanne (47, 61, 89); Sotheby & Co., London (74 dolje). Izvaci iz »The Complete Letters of Vincent van Gogh« objavljeni su susretljivošću New York Graphic Society Ltd. i Thames & Hudson Ltd.

Van Gogh

First published 1974

**© 1974 by Phaidon Press Limited, Oxford
under the title VAN GOGH**

All rights reserved

Drugo hrvatsko izdanje 1980.

© by Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

Za izdavača: Vladimir Štokalo

Urednik: Albert Goldstein

Lektor: Pavao Cindrić

Korektor: Zdenko Uzorinac

Prevela s njemačkog Alka prof. Prosen

**No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system or transmitted in any
form or by any means, electronic, mechanical,
photocopying, recording or otherwise, without
the prior permission of the Copyright owner**

Printed in Yugoslavia

VINCENT VAN GOGH



REPRODUKCIJA UZ TEKST



TEKST UZ REPRODUKCIJU

Tri najveća slikara devetnaestog stoljeća razmišljala su posljednjih godina života hoće li, i na koji način, njihovo djelo i u budućnosti djelovati. »Primitivac sam, na novom putu koji sam otkrio«, rekao je Cézanne, žaleći što se prerano rodio. Gauguin, inače ne tako skroman, tvrdio je da je njegova zasluga manje u samu njegovu djelu, već u činjenici da je sudjelovao u »oslobađanju slikarstva od svih stega, od sramotnih mreža kojima su ga škole i akademije sapele, ali prije svega od svake osrednjosti«. To zaci-jelo nije bila neskromna konstatacija. Van Gogh, napokon, koji je dugo vjerovao u historističku teoriju prema kojoj su kulturne i socijalne bolke njegova doba simptomi »propadanja«, došao je na kraju do uvjerenja da će bar u slikarstvu doći do preporoda — »činjenica koju ne bismo smjeli potcijeniti«. Ali je i on bio mišljenja da je na drugima da novu umjetnost — kojoj je on samo utro put — dovedu do vrhunca.

Činjenica je, da su djela ove trojice slikara vršila jak utjecaj na narednu generaciju, na kubiste, fauviste i ekspresioniste. Gledajući unatrag možemo reći da njihova skromnost nije bila na mjestu, ako se poštenje pred povijesnim snagama može nazvati skromnošću. Popularnost je potpuno nepotrebna ondje gdje se ona primjenjuje svjesno, nesvjesno ili, kako je to jednom rekao Picasso, protiv svoje volje, kao kriterij za ocjenjivanje umjetnosti, tj. ako se ona uklopi u eksperimentalni avangardni proces. A cijelokup-

na umjetnost posljednjih stotinu godina se upravo takvom može i nazvati.

Unatoč tome, imena Cézannea, Gauguina i van Gogha ne smiju nedostajati s popisa šestorice najboljih i najpoznatijih suvremenih slikara. Van Goghove slike su međutim uvijek odgovarale jednom širem krugu ljudi nego slike njegovih slavni kolega. Poput svojih suvremenika bio je spreman da razvije novu umjetnost u tehničkom i estetskom pogledu, ali je osjećao osim toga, više nego ostali umjetnici njegova vremena, svojom dužnošću da se ne obraća samo kritičaru umjetnosti ili imućnom poznavaoocu, već i širokoj javnosti. Činjenica da je za života prodao svega dva ulja, jedan akvarel i nekoliko crteža možda je bila uvjetovana time što je dijelio ponešto »iskrivljeno« mišljenje Paula Cézannea, da je »umjetnost namijenjena samo jednom ograničenom krugu«. Budući da je osnova van Goghova rada uvijek bio »osjećaj«, on se nije trebao bojati da njegovi suvremenici neće prihvatiti iskustva koja im je saopćio. Kao avantgardni umjetnik slijedio je 1885. zapravo one iste ciljeve kao i na početku osamdesetih godina kada je još namjeravao ilustrirati časopise. God. 1882. pisao je svom bratu Theu: »Šteta je što umjetnost koja najbolje odgovara širokoj javnosti nailazi na tako neznatno, odnosno nikakvo, oduševljenje.« Premda se zrelijim stilom svojih kasnijih godina prolazno udaljio od ove publike (i možda primijetio da ta publika ne želi da joj se nešto nameće), njegova načela su ipak osta-

la ista. »Ista jabuka, samo zrelija« nazvao je 1885. svoje kasnije djelo. U tome je jedan od glavnih razloga njegova kasna, posthumna uspjeha.

Bilo bi međutim pogrešno danas smatrati van Goghovo djelo jasnim i direktno razumljivim. Mnoge slike djeluju na nas neposredno — u tome i jest dio njihove veličine. Stoga postoji opasnost da za poznate slike koje nam se sviđaju, primjerice Suncokreti (sl. 62) odmah mislimo da ih i razumijemo. Ako nas njihove boje i trenutno fasciniraju, te slike ipak nisu tako jednostavne kao što nam se to čini na prvi pogled. Koliko god nam se dobre slike u prvi mah sviđaju, moramo učiti da ih promatramo. Nije ni kakvo protivrječje u tome što je van Gogh s jedne strane bio tako ambiciozan da dopre do široke publike, a s druge strane je htio promatrača svojih slika obradovati i ujedno i naučiti gledanju. Vjerojatno se ne bi bio slagao s mišljenjem jednog Whistlera ili Oscara Wildea, mišljenjem prema kome umjetnost ne bi trebala imati moralnu svrhu. To ipak ne znači da on odbacuje Wildeovu poznatu (mada preuzetu) izreku: priroda oponaša umjetnost. Van Gogh je naučio gledati prirodu očima Milleta, Daubignya i impresionista. Nije međutim išao tako daleko kao Wilde koji je tvrdio: »Priroda nam može samo ono pokazati što već poznajemo iz književnosti ili slikarstva«. No njegova umjetnost nam otvara nov svijet koji našu sliku o prirodi može promijeniti i obogatiti. Ako bismo namjeravali

mjeriti veličinu umjetnosti, tada nam je ovo bolji kriterij od kriterija popularnosti. Naučiti promatrati van Goghove slike između ostalog znači i intenzivirati osobni senzibilitet s obzirom na boje u prirodi i u umjetnosti.

Neposrednost kojom boje djeluju na promatrača krije osim toga u sebi i opasnost da on povjeruje kako je odmah shvatio moralne i poetske vrednote slike. No van Goghove slike nisu puki osjećaji. Unatoč njihovoj univerzalnosti, slike su čvrsto ukotvljene u povijesti, kulturi i u njegovu vlastitu životu. Van Gogha su nazivali »viktorijancem«. Taj pojam stvarno i pridonosi boljem razumijevanju njegova djela. Nadimak »viktorijanac« u odnosu na van Gogha djeluje ponešto čudnovato, jer unatoč tome što je u svom trećem desetljeću boravio ukupno gotovo tri godine u Engleskoj, i unatoč tome što su njegove najznačajnije slike nastale u Engleskoj, on je u biti uvijek ostao Holanđanin. Želimo li opisati njegov humanitarni i strastveno moralni stav, koji se ispočetka očitovao u njegovu zvanju laičkog propovjednika, a kasnije i u njegovoj umjetnosti, tada mu ime »viktorijanac« ipak vrlo dobro pristaje. Njegove moralne predodžbe i pogledi na umjetnost stajali su djelomično pod utjecajem engleske književnosti viktorijanskog doba, odnosno pod utjecajem slikara Millaisa, G. H. Boughtona, »Social Realists«, Franka Holla, Luke Fildesa i Huberta Herkomera, te književnika Carlylea, George Eliot i Charlesa Dickenssa. Van Gogh je bio uvijek mišljenja da osobito dobro poznaje

englesku umjetnost i ukus Engleza. Osjećaji i mjerila vrijednosti koje je u početku upoznao putem engleske umjetnosti predstavljala su za njega bazu na kojoj je mogao izgraditi vlastitu umjetničku aktivnost. Stoga je bio duboko razočaran kad je njegov mentor Anton Mauve odbio Englesku školu kao suviše »literarnu«. Kako da u ovom kontekstu shvatimo, inače u pejorativnom smislu upotrebljavani termin »viktorijanac«. može se najbolje objasniti na primjeru dviju slika koje je van Gogh posebno cijenio. Jednu od tih, »The Pilgrim's Progress« G. H. Boughtona, opisao je u kolovozu 1876. u jednom pismu svom bratu Theu: »Večer je. Pjeskovit puteljak vodi preko brežuljka k jednom brdu na kojem se vidi Sveti grad, obasjan suncem što crveno zalazi za sivim večernjim oblacima. Na cesti hodočasnik na putu prema gradu. Već je umoran i pita ženu u crnom što stoji pored puta, a zove se »Tužna ali uvijek vedra«:

— Ide li cesta cijelim putem uzbrdo?

— Da, sasvim do kraja.

— I traje li putovanje čitav dan?

— Da, od jutra pa do mraka.

Krajolik kojim vijuga puteljak toliko je lijep, smeđe pjeskovito tlo, tu i tamo breza, bor i po koja mrlja žuta pijeska, a u daljini prema suncu — brda. To zapravo i nije slika, već inspiracija. Svakako je takva slika »literarna«. Van Gogh dopunjuje literarni element dodavajući svom opisu (nešto preinačen) odlomak iz pjesme »Up-Hill« Christine Rosetti. U isti mah skreće pažnju na krajolik u kojem se odigrava prizor. On tvori

prikladnu izražajnu pozadinu sa simbolom sunca koje zalazi.

Druga je slika Millaisov »Chill October«, prvi čisti pejzaž ovog slikara. Na slici je sjetni ugođaj napuštene, trskom obrasle rijeke u Škotskoj. Jedan kritičar onoga doba pisao je o toj slici: »Ova slika čini ono što bi dobar pejzaž uvijek trebao činiti: utjelovljuje ugođaj i izražava osjećaj.« Upravo to van Gogh i traži u umjetnosti — osjećaj, izražajnu snagu koja nadilazi estetsko. Njegova početna sklonost prema umjetnicima koje danas smatraju drugorazrednima (primjerice Boughton) dovela je u nedoumicu neke pisce koji su o njemu pisali. Nije dovoljno ovu sklonost smatrati pukim mladenačkim grijehom.

Jedan drugi umjetnik kojeg je van Gogh već od rane mladosti cijenio bio je Meissonier, slikar genre-slika i historijskih prizora, u Francuskoj izvanredno popularan, no od avangarde jednoglasno prezren. Van Gogh je Meissoniera do kraja života branio, ponekad bezazleno, ponekad prkosno, jer mu se naročito svidjela jedna slika ovoga slikara. S druge je strane otvoreno priznavao koji mu umjetnici ništa ne znače kao npr. akademski slikar Gérôme. Za Vincenta, za razliku od drugih modernih slikara, razvoj govora slika — u njegovu slučaju to je bio jezik boja — nije značio da on odbija druge faktore, kao suvišne za čistog estetu. Od svojih pejzaža najboljim je smatrao one koji, osim samog prikazivanja, ukazuju na jak lirski impuls, kao pri-

mjerice različite verzije »Sijača« sa svojim simbolima sunca (sl. 61 i 64) ili »Zvijezdana noć« (sl. 86). Te slike nisu literarne u pjesničkom smislu Boughtonova »Pilgrim's Progress«, ali one i ne žele samo ostati u okviru realnog svijeta poput impresionističkih pejzaža. Ponekad se možemo prisjetiti što smo nekoć osjetili čitajući knjigu, a da se radnje uopće ne sjećamo. »Impresionizam ne obvezuje ni na što«, značajno je van Gogh jednom rekao.

Kada van Gogha nazivaju »viktorijancem« to ne treba značiti da je on bio puritanac, a još manje da je druge htio podučavati; time se samo želi reći da njegovo djelo u najširem smislu sadrži moralnu namjeru, a da pri tome ne želi moralizirati. Njegov humanitarni stav koji se istakao u njegovoj propovjedničkoj i socijalnoj aktivnosti u Londonu i u belgijskim ugljenokopima u Borinageu nije se očitovao u »slikarskim propovijedima« nakon što se odlučio za umjetnost. Lice-mjerno tutorstvo crkve koje je najzad osjetio bilo mu je odvratno — razlog više da ovu grešku ne prenese na umjetnost. U djelima nekolicine engleskih slikara, a naročito u slikama Francuza Milleta, kojeg je najviše cijenio i koji mu je bio uzorom, nailazio je na nešto što dira u dušu. Van Goghov stav se očituje u njegovu poimanju ljudske humanosti koja proizlazi iz određenih iskustava ko što su npr. ljubav, bol i odricanje, ili pak iz osjećaja za ljepotu prirode. U tome i jest poruka njegove umjetnosti.

Ali ovi osjećaji nisu bili dovoljni da od njega stvore velikog umjetnika. Još 1884. Van Gogh piše: »Uzmi jednog Corota, Daumiera, Dupréa, Milleta ili Israëlsa. Svi su oni bili veliki umjetnici — u to nitko neće posumnjati. Njihovo se djelo naime nalazi izvan naslikanoga.« Tijekom jedne godine on je međutim morao spoznati da je njegovo razlikovanje sadržaja slika i načina kako se taj sadržaj ispoljava bilo pogrešno. Do ove zrele spoznaje došao je nakon što se pozabavio pitanjem, koju funkciju može boja vršiti u slikarstvu. Ako su Delacroix i Rubens mogli slikati takve slike u kojima je boja bila nosilac izraza, tada je to značilo da je boja mogla potencirati tematsku izražajnu snagu slike. Van Gogh se manje zanimao za znanstvene aspekte teorija komplementarnosti o kojima su raspravljali neoimpresionisti, među inim i njegov prijatelj Signac. On se gotovo već fanatično bavio izražajnom snagom komplementarnih kontrasta. U svojoj pariškoj fazi on je doduše izradio nekoliko slika u kojima je primijenio načela divizionizma, vjerojatno u namjeri da slika naturalistički, ali ubrzo nakon toga razvija tehniku koja je bila više nego puka mogućnost optičke rekonstrukcije doživljene prirode. Umjesto toga ona je trebala pojačati doživljaj i time sugerirati vidljiv ekvivalent jednog osjećaja. Ova je naka jasno uočljiva u njegovoj slavnoj slici »Noćna kavana«. I ovdje nalazimo razlog zašto značaj njegovih velikih djela nije u onome »izvan naslikanoga«, nego unutar samog naslikanoga. Na primjeru »Noćne kavane« osim toga postaje

jasno kako van Goghu također i tematski sadržaj slika nije bio ravnodušan. U pismu iz godine 1884. napada Zolu koji je u jednoj kritici Manetu kao slikaru pripisivao majstorske mogućnosti i povrh toga tvrdio da jedna dobra mrtva priroda načelno može stati uz bok jedne dobre figure. Na temelju toga postavlja van Gogh pitanje: »Kaži, je li stvarno istina da između crvenog ribom ukrašenog glinenog tanjura i lika sijača ili kopača ne postoji nikakva razlika? Postoji li razlika između Rembrandta i van Bayerena (koji su tehnički jednako spretni) između Vollona i Milleta ili ne?«. Van Gogh je sam naslikao mnogo mrtvih priroda. On ih je međutim prvenstveno smatrao studijama. Čak ni onima, u koje je krišom ubacivao simbolične ili skrivene autobiografske elemente (v. sl. 84), nije težio prema najvišem stupnju svoje umjetnosti. Velika se van Goghova djela odlikuju napetošću između teme i načina kako se tema tretira. Tako svaki rad — krajobraz, portret ili lik — otkriva nešto o umjetniku i čovjeku van Goghu. Van Gogh je slikao svoje pejzaže manje zato što je bio svjestan tradicije koju je pejzaž imao, a više iz ljubavi prema prirodi i iz osjećaja što ih je ona u njemu izazvala. Ali to ne znači da on nije znao što su na ovom području postigli stari i suvremeni majstori — štoviše. Njegova su osobna iskustva potvrdila izreku da »priroda oponaša umjetnost«. U jednom pismu iz njegova london-skog doba piše primjerice o nebu: »Kako bi ga bili naslikali Ruysdael ili Constable«. I primjećujemo kako je 1888. otputovao u Arles u nadi

da će u južnoj Francuskoj pronaći nadomjestak za Japan, za zemlju koju stalno spominje u svojim pismima, Japan Hokusai i Hiroshige, koji je jednim duhovnim trikom preobrazbe mogao postati pravim Japanom, zemljom blještavih boja i besjenčanog osvjetljenja u kojem su forme više ocrtane no modelirane.

Van Gogh je vrlo malo poznavao Poussinovo djelo kada je 1885. o tom slikaru pisao da je »u njegovim slikama realnost istovremeno simbol.« Bez sumnje je ovdje ponovio rečenicu koju je kod Charlesa Blanca ili negdje drugdje pročitao. Ali misao da priroda možda egzistira samo kao fenomen, fenomen kojim se po njegovu mišljenju neprestano bave »delusive realists« (realistični obmanjivači) kakvim ih je nazivao, bila je van Goghovu načinu mišljenja sasvim strana. Iz godine 1883. potječe primjedba o djelu jednog holandskoga kolege koje je »napola romantičko i napola realistično, kombinacija stilova koju ne smatram lošom.« Ova rečenica odgovara i njegovim vlastitim pejzažima. Slijedio je naturalističku teoriju umjetnosti po kojoj valja odabrati karakteristične motive i tako ih prikazati da njihova bitna svojstva prožmu čitavo djelo. Maslina i čempres tipični su za Provansu. Kvirgava, čvorasta razgranatost maslina i ritmičko ljuljanje čempresa je van Gogh uhvatio kistom ili olovkom.

Bio je osim toga mišljenja kako je »slikar du-

žan svom djelu dati neku ideju za osnov.« Sijač ili kosac imaju za njega biblijsko značenje, ovi za različite godišnja doba karakteristični radovi simboliziraju ljudski vijek. Slike van Gogha ne smijemo stoga tumačiti kao puke biblijske ilustracije. One objašnjavaju, naprotiv, osjećaj za stvari koje se kriju iza dnevnih doživljaja. God. 1889. kritizirao je u jednom pismu religiozne slike svoga prijatelja Emila Bernarda: »Radio sam u maslinicima jer su mi njihovi kršćani u vrtu išli bez ikakva vidljiva razloga na živce.« Van Gogh je doduše spoznao biblijsko značenje maslinika, ali se nije njime dublje bavio. »Čempresi, maslina — na boljima i utjecajnijima je da odgonetnu njihov simbolični jezik.« Iz njegova pejzaža je vidljivo kako nije shvatio poznatu i opće razumljivu definiciju umjetnosti, odnosno umjetnika kao »homo additus naturae« umjetnik kao zapisničar i poetski eksponent prirode koju je svjesno preuzeo iz teksta Charlesa Blanca u smislu da se priroda mora fotografski točno reproducirati. Njemu je bilo važno da potcrta bitno. Kada bi se moglo uhvatiti bitno nježnim ružičastim tonovima cvata, sjajnim žutilom ljetnog sunca, ritmičkim ljuljanjem drveća, trava ili ribarskih čamaca koji se vraćaju obali, kada bi se sve to moglo neposredno jednom novom neobičnom tehnikom, tada metafizičari ne bi imali nikakva posla. Pola godine nakon što je napustio Pariz, u kolovozu 1888, van Gogh je došao do spoznaje da je »normalni studij impresionizma danas isto toliko važan kao ranije naukovanje u jednom pariškom atelieru.« Ali to isto tako znači

da slikar ne smije skalati boja samo zato upotrijebiti kako bi postigao »efekt i atmosfersko stanje.« Za van Gogha je impresionizam — što se tiče upotrebe boja — bio oslobađajući doživljaj, no on je to prerastao i opet se vratio svojoj ranijoj vjeri u duhovnost umjetnosti — »ista jabuka, samo zrelija«. »Karakterizirati ne znači još jednom izazvati osjećaj, već pružiti čuvstvo namjernim intenziviranjem i naglašavanjem tog osjećaja.«

I opet nas podsjeća na van Goghovu ljubav prema engleskim slikarima kada čitamo: »Rijetko su slikali maslinu i čempres. Slike su trebale biti izložene u Engleskoj. Znam točno što ljudi ondje vole.« Te slike su inače drugačije od ostalih, govore su posebnim jezikom. I upravo svoje najočitije »simboličke« slike — razne verzije sijacha, kosaca i te zvjezdane noći — smatrao je van Gogh svojim najboljim radovima. Što se međutim podrazumijeva pod njegovim »simbolizmom«? Svakako nešto što se načelno ne razlikuje od »karakteriziranja«. Van Gogh očito polazi od dvije točke; s jedne strane od same prirode, a s druge strane od specifične svijesti kršćanina. Pri tome se ne ograničava samo na jedan određen umjetnički postupak. Važniji mu je jezik slika od samog stila — »znam da će ponekom goditi da pronađe teme iz literature, zvjezdano nebo, vinovu lozu, izorana polja« (v. sl. 72) »ili vrt pjesnikâ« (v. sl. 56). Sven Loevgren pisao je u svojoj duhovitoj interpretaciji van Goghova djela da se u slici »Zvjezdano nebo« odražava

slikareva čežnja za smrću i njegovo bavljenje djelom Walta Whitmana. Ako je ovo tumačenje točno, onda se ovdje radi o jednom sasvim privatnom, ne za svakog prepoznatljivom načinu na koji nam slika progovara. Van Gogh zacijelo nije polazio od toga da se njegovi promatrači slika tako dobro snalaze u bibliji, a da bi išli brojati jedanaest zvijezda i to spojiti s Josipovim snom («... vidi sunce i mjesec, jedanaest zvijezda, klanjali su se preda mnom. I kada je to pričao svom ocu i svojoj braći kudio ga je otac... Genesis 37; 9, 10), mada se po Loevgrenovim izlaganjima čini jasnim kako je van Gogh svjesno odabrao ovu povezanost, možda stoga kako bi nagovijestio obiteljske poteškoće, koje su dobrim dijelom nastale zbog njegove umjetničke aktivnosti. Bez sumnje se u nekim van Goghovim slikama nalazi privatni simbolizam koji je zanimljivo spoznati tek ako daje objašnjenje o slikarevu životu. Ali ovaj osobni simbolizam ne čini slike umjetničkim djelima koja ona i jesu. Slike mogu posjedovati jednu opće dostupnu kao i privatnu stranu. Simboličke se slike razlikuju od ostalih po tome što se iza predmeta slike krije misao koja se općenito može prepoznati. Jednom se možda van Gogh nadao tome da promatrač gledajući vinovu lozu, maslinu i žitna polja prepozna povezanost s biblijom i s parabolama. Potpuno nezavisno od toga pridodao je ovoj opće pristupačnoj strani još jedan privatni simbolični sadržaj.

Van Gogh je bio mišljenja da zdrava umjetnost

mora biti bliska prirodi. »Romantičkog realista« koji je poznavao simbolične i »literarne« postupke umjetničkog stvaralaštva mamile su, međutim, također i teorije njegovih prijatelja Gauguina i Emila Bernarda koji su zastupali mišljenje da umjetnik treba više crpiti iz sjećanja, te da svojoj mašti treba dati više slobode. Pod njihovim utjecajem poduzeo je razne pokušaje da slika prema sjećanju. »Sjećanje na Etten« takav je pokušaj. Ali ubrzo je primijetio da ga ovaj postupak stavlja pred metodičke i stilističke poteškoće koje trajno nije mogao podnositi. Pretjerivanje koje je primjenjivao kao sredstvo za »karakterizaciju« glavnog predmeta izraslo je iz neposrednog dodira s prirodom. Van Gogh je imao utisak kako se udaljavanjem od prirode odmiče od svog stila »karakteriziranja«, približavajući se onom koji je nazivao »apstrakcijom«. Primjer za to je »Les Alyscamps« (sl. 65), slika koja je čitava mogla biti slikana u atelieru. Ovdje nedostaje ono pretjerano ocrtavanje u kojem se očituju snažni dojmovi iz prirode. Za razliku od »Mlina u Arlesu« (sl. 66) gdje je ovaj osjećaj vrlo očit možemo reći da je na slici »Les Alyscamps« karakteristično izrazito pojednostavljenje, planirani sklad boja i dekorativna dvodimenzionalna perspektiva. Umjesto uobičajene instinktivne i spontane raspoređenosti mrlja boja »Les Alyscamps« zrači jesenskom harmonijom. Zlato opala lišća određuje modrilo panja, polja boja su točno ograničena, a konture su grublje, čime se postiže utisak dekorativnog reda, ne prirodnog nereda. Ova je simplifikacija

doduše dopadljiva i vrlo efektna, ali povezanost s prirodom možemo više intimno naslutiti no očima prepoznati. Van Gogh je kasnije u jednom pismu pisao Bernardu: »Kada je Gauguin boravio u Arlesu upustio sam se jedan do dva puta u apstrakciju . . . , tada mi se apstrakcija pričinila primamljivim putem. Ali to je začarana zemlja, dragi moj! I ubrzo se nađemo pred jednim zidom.« Nije mu ležalo žongliranje slikovnim elementima bez neposrednog poticaja iz prirode. Njegov odabrani put bio je negdje drugdje, daleko od »primamljivih puteva« i »začarane zemlje« (to je Boughtonova slika), umjetnog i daleko od prijeteće impresionističke umjetnosti čistog osjećaja kakvom ju je on shvatio. Njegove su slike trebale sadržavati strastven osjećaj paćeničkog, usko s prirodom povezanoga kršćanina (mada ne sljedbenika crkve). Njegovo kršćansko uvjerenje činilo je osnovu za njegov opće dostupni i možda »privatni« simbolički sadržaj.

Slična problematika proizlazi iz portreta Vincenta van Gogha. U rujnu 1888. piše o mogućnosti da se u jednom portretu »nada izrazi zvijezdom, ljudska strast sjajnim zalaskom sunca« — (to nas opet podsjeća na Boughtonov »Pilgrim's Progress«). »To nikako nije realistično obmanjivanje, ali zar to nije nešto zaista postojeće?« U portretu Eugena Bocha (sl. 67) naročito je dobro uočljivo kako je pokušao stvoriti sliku koja prikazuje čovjeka i povrh toga simbolizira težnju čovječanstva za najvišim savršenstvom. Van Gogh se trudio da istovremeno specificira

i uopćava; iz njegova umjetničkog razvoja proizlazi da je tek općenitijim studijama likova došao do slikanja portreta. Izražajne glave seljaka koje je crtao zimi 1884 -5, kao pripremne radove za svoju sliku »Seljaci kod zdjele krumpira« (sl. 4), ne predstavljaju određene osobe. One su samo pokušaj karakteriziranja određenog tipa ili određene grupe ljudi. Isto tako nisu studije portreta koje je načinio u Antwerpenu (npr. sl. 21) pravi portreti, već studije tipa »atraktivna žena«. Doznao je od trgovaca umjetninama da su takve slike tražene. Van Gogh je samo postepeno došao do uvjerenja da su najbolje slike čovječanstva ujedno i najbolji prikazi individualiteta čovjeka, isto kao što se priroda u svojim pojedinostima mora istraživati, a ne izvještčiti ili »apstrahirati«. Nešto o tome naslućuje se u jednoj primjedbi u pismu svom bratu Theu iz ljeta 1888, a ta primjedba pomalo podsjeća na Pigmaliона: »Zašto sam još uvijek tako sitan umjetnik da svaki puta žalim što kip ili slika ne živi?« U ovom kontekstu valja spomenuti kako je uvijek ponovno osjećaj grižnje savjesti da je umjetnost (i njegova umjetnost) bijeg — bijeg od stvarnosti života. Nekoliko mjeseci ranije pisao je svome bratu: »Ah, sve više vjerujem kako su ljudi korijen svega; ostaje uvijek tugaljiv osjećaj da ne stojimo u stvarnom životu, naime da bi bilo bolje kad bismo stvarali samim mesom, a ne bojom ili sadrom, da bi bilo bolje fabricirati djecu umjesto fabricirati slike ili sklapati poslove; ali ipak osjećamo da živimo, misleći kako imamo u onima prijatelje koji isto tako ne stoje u

stvarnom životu.« Tvrde da je van Gogh doživio svoja dva najteža napadaja nakon što je primio vijest o Theovoj ženidbi i rođenju njegove djece.

Svaki pojedini čovjek bio je sposoban utjeloviti čitavo čovječanstvo svojim metafizičkim čežnjama ili samo određeni tip kao npr. »La Mousme« (sl. 1), provansalskog seljaka (sl. 47) ili Arležanku (sl. 69), koji time ipak ostaju pastir Patience Escalier ili vlasnica kavane Madame Ginoux. Za van Gogha je portret bio, međutim, u jednom drugom smislu sastavni dio njegova stvaralaštva. Ljeti 1880. pisao je u jednom pismu Emilu Bernardu o nizozemskoj školi sedamnaestog stoljeća, a naročito o Rembrandtu i Fransu Halsu. Ovi slikari za njega utjelovljuju solidnost i blizinu stvarnosti, što je i Bernardu preporučio. O Halsu je pisao: »Slikao je portrete, dalje ništa, ništa. Slike vojnika, skupove oficira, slike gradskih otaca koji vijećaju o javnim pitanjima, slike starih žena, ružičaste ili žute puti... Slikao je portrete dobrih građana u krugu obitelji, muža, ženu, dijete. Slikao je pijanicu, staru prodavačicu riba, lijepu cigansku bludnicu..., samosvjesnoga kavalira i bonvivana, brkatog, u čizmama s mamuzama. Naslikao je sebe sa svojom ženom, mladog i zaljubljenog u vrtu na klupi, ... slikao je skitnice, nasmijane dječake s ulice, muzikante, debelu kuharicu. Drugo i ne zna; ali to isto toliko vrijedi kao i Danteov Raj, kao Michelangelo, Raffael, pa čak i Grci... Pokušavam ti objasniti ovu veliku jednostavnu stvar

— slikarstvo čovječanstva, bolje, slikarstvo čitave jedne republike — sredstvom portreta. To prije svega i iznad svega. Kada kasnije kod Rembrandta susrećemo pomalo magije, Krista i nage žene onda je to vrlo zanimljivo, ali ne i najbitnije.«

Klasična je teorija umjetnosti oduvijek manje cijenila portrete i pejzaže nego prikazivanja povijesnih, religioznih i mitoloških tema. Tek kada su se u devetnaestom stoljeću povijesne slike povukle u pozadinu, slikanje pejzaža se oslobodilo svoga niskog položaja. Constable i Turner, Barbizon-škola i impresionisti su svojim pejzažima pridonijeli napretku umjetnosti. Ali nitko osim van Gogha nije pokušao portretu dati analogan značaj. Tvrdio je da se u portretu odražava jedan čitav vijek, raznolikije i obilatije nego u pejzažu. Osim toga bio je mišljenja da se ovim iskrenim i razumljivim oblikom umjetnosti može pridobiti šira publika. Naročito ga je veselilo slikanje obitelji njegova prijatelja poštara Roulina. Nije to samo bila radost što se može koristiti prilikom da se približi čovjeku interesom liječnika, već i u neku ruku čežnja da bude profesionalni umjetnik, te da slika čitav jedan narod.

Van Goghova je prisnost s prirodom također značila da se svuda, čak i u njegovim pejzažima, nalaze ljudski elementi (u gotovo svim slika-

ma nazočan je čovjek u obliku jednoga ili dva sićušna lika). »Zaista nisam slikar pejzaža« — pisao je 1882. svom bratu Theu. »Kada slikam pejzaž uvijek je nešto od čovjeka u njima«. Slikanjem figura nije se moglo nazvati napućivanje krajolika malenim lutajućim ili od rada izmučenim likovima, ili kada je npr. nekoliko svojih posljednjih slika namjerno ostavljao nenapućenima kako bi izrazio osamljenost (sl. 95), ili kada bi krajolikom izražavao osjećaje. Plan za sliku, u kojoj bi trebali biti sjedinjeni osjećaji beskućnika koje je slikao za boravka u Den Haagu (sl. 37) ili kopača krumpira, van Gogh nije nikada ostvario. Slika »Seljaci kod zdjele krumpira« ostala je njegova jedina velika kompozicija figura.

Kako su ove slike trebale izgledati proizlazi iz pisma 1883. kada je naumio slikati seljake na krumpirištu. U tom pismu se očituje osnovna razlika između realizma i impresionizma: »Red kopača mora biti red crnih likova vidljivih samo u daljini, no ipak vrlo točno izrađenih, različiti tipovi u različitim položajima. Primjerice mlad jednostavan čovjek pored tipičnog starca iz Scheveningena u bijelo-smeđem pokrpanom odijelu sa starim šeširom na glavi . . . , niski zdepasti ženski lik obavijen u jednostavnu crninu pored visoka kosca u bijelim hlačama i svijetloplavoj pregači i slamnatom šeširu, . . . ćelav čovjek pored mlade žene.«

Za ovu sliku koju nije nikad naslikao Van Gogh je već kupio i napeo golemo platno. Poput slike »Seljaci kod zdjele krumpira« ova bi slika bila točna i unaprijed planirana sinteza iskustava, a ne jednostavno »utisak« (mada bi vjerojatno shvatio da je šarolika skupina, kako ju je opisao u svom pismu, ipak pomalo nestvarna).

Razlog što je van Gogh od vrste slika koja ga je najviše zaokupljala naslikao svega jednu zacijelo treba tražiti u pomanjkanju samopouzdanja u slikanju figura. Crtanje ljudskog lika u velikom formatu — »jedino što me u slikarstvu iz dna duše privlači i preko čega mogu najviše osjetiti beskonačnost« — pisao je ljeti 1888. bratu Theu — zahtijeva sposobnost za koje je smatrao da ih ne posjeduje. »Ono što umijem: crtati u grubim crtama nekoga u toku jednog poziranja« — rekao je. Takav je brzi postupak na način japanskih drvoreza i grafike bio idealan, kada bi na brzinu želio ubaciti nekoliko čovječuljaka u pejzaž. Na taj način nije nailazio na poteškoće (što se tiče proporcija i izraza kretnji) ili ih je pak mogao i izbjeći. Za njegove je portrete ova metoda bila bez sumnje od velike prednosti.

Van Goghove slike figura dokazuju, međutim, da je njegov nedostatak samopouzdanja bio bezrazložan. Studije seljaka pri radu koje je nacrtao ljeti 1885 (sl. 39 lijevo) su majstorske i uvjerljive, djelo umjetnika koji dostiže svoju prvu zrelost i koji je postigao cilj što ga je sebi

postavio Millet — naime da prikaže likove velika formata pred pozadinom nekog krajolika. Van Goghu je međutim njegovo samopouzdanje oduzeo, više nego što je to on i sam priznavao, prijatelj Rappard. Rappard je ukazao u jednom kritičkom osvrtu na kompozicijsku nesigurnost slike »Seljaci kod zdjele krumpira« te na nespretni prikaz likova. Moramo doduše priznati da ova slika nije neko majstorsko djelo, premda zauzima važno mjesto u van Goghovu opusu. Van Gogh se branio argumentom kako Rappard poznaje samo otisak što mu ga je on poslao, i koji ni u kom slučaju ne liči na original, a osim toga da je kod obrade ovakva materijala umjesnija, iskrenija i realističnija izvjesna grubost nego akademska savršenost i korektnost. Ova ga je kritika međutim, tako duboko povrijedila, da je s Rappardom prekinuo petogodišnje prijateljstvo i korespondenciju.

Nekoliko mjeseci kasnije otišao je u Antwerpen. Radio je na Umjetničkoj akademiji studije prema sadrenim modelima i bio sretan što može ponovno učiti. Studijama je nastavio i u prvim mjesecima boravka u Parizu u Cormonovu atelieru. Impresionizam mu je doduše neko vrijeme skrenuo pažnju od njegovih problema, no čak je kasnije u Auversu molio svoga brata Thea da mu pošalje Barguesovu »Cours de dessin«, udžbenik slikanja aktova koji je poznavao još iz vremena svog naukovanja kod trgovca umjetnicima Goupila i prema kojemu je ljeti 1880. započeo crtanjem u Borinageu. Čak i kopije Rem-

brandta, Delacroixa i Milleta koje je krajem 1889. radio, pokazuju u kojoj se mjeri morao osjećati poniženim.

Djelo van Gogha sigurno ne bi trebalo biti drugačije no što ono i jest, ali sa sigurnošću se može reći: da bi mogao ispuniti zadatke koje je sebi postavio, van Gogh je trebao raditi kao i Millet; odnos veličine čovjeka i krajolika trebao je biti poput kopije Milletovih »Kopača« (sl. 10). U svom vlastitom stvaralaštvu to mu međutim nije uspjelo. Nekoliko njegovih posljednjih crteža (sl. 79 gore) jedan su od posljednjih pokušaja u tom pravcu, naime pokušaj nadmetanja s umjetničkim uzorom Milletom, o čemu je 1888. pisao u jednom pismu Rappardu: »Kada bi Millet sada bio ovdje, bi li promatrao oblake i travu i ovih dvadeset i sedam debla — a zaboravio ovog malog čovjeka ovdje koji sam sjedi na panju i doručkuje u svom radnom odijelu s lopatom kraj sebe? ... Millet je prvenstveno i više od svakog drugog slikar čovjeka. Istina, slikao je i pejzaže i to lijepe — no ...«

Pejzaž, mrtva priroda, portret i figura su tradicionalna područja djelovanja slikara. Van Gogh je na svim tim područjima postigao zapažene uspjehe, a da nije zapao u »literarno« i to u »literarno« u negativnom smislu riječi, kako se to samo u slikarstvu može shvatiti. Polazio je, međutim, od toga da slika može isto toliko izraziti kao i književno djelo. Njegove slike dakako nisu

pripovijetke poput »The Pilgrim's Progress«; no ono što je njega kao umjetnika inspiriralo, njegove potajne čežnje i njegovi moralni stavovi, uvjerenje o humanitarnim i humanističkim vrijednostima koje treba izraziti umjetnošću, sve su to stvari koje su zajedničke i slikaru i umjetniku.

Prethodno se mora napomenuti da je van Gogh bio književno nadaren, što je vidljivo iz njegove opsežne korespondencije. Kao primjer navodimo odlomak iz jednog pisma bratu Theu u kojem van Gogh opisuje lučki dio grada Antwerpena:« ... Bijeli konj u blatu, u uglu u kojem stoje gomile stvari prekrivene nekim platnom — uz crno zadimljeni zid skladišta. Vrlo jednostavno, ali efekt crnog i bijelog. Ili gledamo kroz prozor vrlo elegantnog engleskog lokala na najstrašnju nečistoću i na brod s kojeg divovski nadzornici ili strani mornari istovaruju vrlo lijepu robu, npr. krzna i bivolje rogove, a na prozoru stoji, gledajući to ili nešto drugo, jedna vrlo bjeloputa i vrlo fina engleska djevojka. Interieur potpuno u tonu s likom, a kao svjetlost — srebrnasto nebo nad tom nečistoćom i bivoljim rogovima ponovno u nizu jakih kontrasta. Ili pak flamanski mornari pretjerano zdravih lica i širokih ramena snažno i tipično antwerpenski tu stoje i jedu školjke ili piju pivo u velikoj buci i živahnoj vrevi. — Kontrast: šuljajući se prilazi malena figurica u crnome, rukama pritisnutim uz tijelo, nečujno duž sivog zida. Uokvireno ugljenasto crnom kosom — maleno ovalno lišće. Smeđe? Narančasto-žu-

to? Ne znam. Letimično otvara oči i gleda ovamo kosim pogledom parom garavih očiju — kineska bludnica, tajanstveno tiho poput miša — sitna karaktera stjenice.« Pohlepno čitajući naturaliste, primjerice braću Goncourt, Flauberta, Zolu, Daudeta, Maupassanta i Dickensa, van Gogh je ovdje iz žive optičke drame pune kontrasta s velikim utjecajem na slikara stvorio gotovo majstorsko djelo u umjetnosti opisivanja. Trenutak spoznaje koji scenu odjednom čini nezaboravno živom ostavljen je međutim za kraj god. 1888. piše van Gogh svom prijatelju Bernardu: »Tako mnogo ljudi, posebno naši drugovi, uobražavaju sebi kako riječi ne znače ništa — naprotiv — isto je tako interesantno i teško nešto dobro kazati kao i nešto dobro naslikati, zar ne?« A u jednom pismu sestri Willemmini: »Djela francuskih naturalista... su izvanredna, i za onoga koji ih ne poznaje jedva se može tvrditi kako pripada svom vremenu.« Van Goghov se način promatranja i analize podudara s naturalistima, ako se pod analizom ne smatra samo objašnjenje i označavanje nekog iskustva što je naravno van Gogh smatrao dijelom svoga poziva, već i — nedogmatska, ali prisilna — moralna snaga koja se može naći kod Dickensa. Naturalistički su književnici pokazali da je moguće pisati kao što van Gogh slika, naime oslanjajući se na točnom promatranju prirode ili vanjskim manifestacijama društva, a da se pri tome ne previdi kako osim ovih manifestacija postoje i druga duhovna i natprirodna područja. Slijedeća rečenica iz jednog članka Guy de Maupassanta osta-

vila je poseban utisak na van Gogha: »Realist, ako je umjetnik, nastojat će da nam ne prikaže banalan, fotografski pogled na život, već će nastojati da nam prikaže savršeniju, upečatljiviju i uvjerljiviju sliku od same realnosti.«

I van Gogh se nije slagao s »fotografijama« pripadnika smjera »delusive realists.« U jednom pismu svome bratu preinačio je međutim navedeni citat i to na način koji je za njega karakterističan. Maupassantove riječi »savršeno«, »upečatljivo« i »uvjerljivo« nadomjestio je riječima »lijepo«, »jednostavno« i »puno utjehe«. Pojam realnosti u naturalista kao i nizozemskih slikara sedamnaestog stoljeća bio je djelomično uzorom a i nekom vrsti potvrde, no nije se slagao s etičkim idealom naturalista. Vjernost prirodi zahtijeva, doduše, već određen moralni stav koji međutim van Goghu nije bio dovoljan. On je sam htio nešto učiniti — htio je svojim slikama utješiti uznemireno čovječanstvo. Kada se Emile Bernard 1889. sve više udaljavao od stvarnosti, van Gogh ga je kritizirao riječima Constablea koji je prezirao djela »ljudi koji su izgubili realan odnos prema prirodi i koji vrludaju prostranstvima ideala.« Njegove su ideje (kao i one književnika koje je cijenio) morale biti izražene prirodom, a ne na račun prirode.

Još je jedna paralela između književnosti i slikarstva bila važna za van Gogha. Hals i Rembrandt su naslikali čitavu holandsku državu.

Balzac i Zola su dali potpun pregled Francuske devetnaestog stoljeća. »Što da se radi?« pitao je van Gogh svoga brata.« Da bi se to sve prikazalo (život u južnoj Francuskoj) bila bi potrebna čitava škola slikara koja bi u jednoj zemlji zajednički radila i koja bi se upotpunjavala poput starih Nizozemaca, portretista, genre-slikara, pejzažista, slikara životinja, slikara mrtve prirode.« U očima van Gogha predstavljaju slikari devetnaestog stoljeća isto kao i nizozemski slikari sedamnaestog stoljeća jednu kolektivnu, duhovnu i historijsku snagu. Još u svojim počecima, kad je sam bio izoliran i osamljen, sanjao je o zajedničkim naporima modernih slikara, o zajednici umjetnika koja bi sebi postavila za cilj stvaranje jedne nove umjetnosti. Nije vjerovao u umjetnički »napredak« koji bi sam sebi bio svrhom, već je zastupao mišljenje (koje je dijelio s književnicima i kritičarima Baudelaireom, Zolom i Taineom) da je umjetnik uvijek dužan odabirati one teme koje odgovaraju njegovu vremenu. Usporedivši Millaisov »Chill October« i jedno djelo Franka Holla s Rembrandtom i Ruysdaelom napisao je 1882. u pismu bratu Theu slijedeće: »Rembrandt i Ruysdael su veličanstveni, za nas u istoj mjeri kao i za njihove suvremenike, no u Modernima je nešto što nas više lično — intimno — dira.« A ljeti 1888. u jednom pismu Bernardu: »Sve više i više imam dojam da pojedinac sâm ne može naslikati onakve slike kakve bi trebale biti naslikane, a da moderno slikarstvo postane onim što bi trebalo biti i da se uzdigne do onih istih čistih visina kao grčki

kipovi, njemački muzičari, francuski romanopisci; tako će grupe vjerojatno stvarati te slike, grupe koje će se spojiti s namjerom da stvore zajedničku ideju.

Jedan se dio van Goghove osobne tragedije sastoji u tome da se želje te vrsti nisu mogle ispuniti pobožnim nadama ili nastojanjima pojedinca. Pokušaj da zajedno s Gauguinom utemelji jednu takvu zajednicu umjetnika bio je od samog početka osuđen na propast, budući da Gauguin nije stvarao iz idealizma, već iz koristoljublja i zato jer su oba umjetnika bili nedruštveni umjetnici i individualisti. Njihove su borbe, njihova samoća i izoliranost, njihova poniznost i predanost (»slikanje je poput vjere«, rekao je jednom van Gogh) pridonijeli da ih danas ubrajamo u najveće slikare njihova vremena, da, u najveće slikare modernizma, razdoblja koje je u međuvremenu kao intermezzo u povijesti umjetnosti vjerojatno već i završeno, u slikare koji su se osobno osjećali tek utemeljiteljima toga smjera. God. 1888. pisao je van Gogh svom bratu: »Osjećamo kako je u stvarnosti: malo značimo i plaćamo visoku cijenu za to da budemo karika u lancu umjetnika, — plaćamo našim zdravljem, našom mladošću, našom slobodom koju ne smijemo uživati . . . U budućnosti će postojati jedna umjetnost koja će biti tako mlada, tako lijepa, da ćemo u njoj, mada joj sada žrtvovali vlastitu mladost, postići vedru spokojnost.«

Nitko ne može prореći »umjetnost budućnosti.«
Umjetnost koju je Vincent van Gogh opisao, bez sumnje je njegova vlastita predodžba o umjetnosti.

BIOGRAFSKI PODACI

BIOGRAFSKI PODACI

1853 Vincent Van Gogh je rođen 30. ožujka u Groot-Zundert u Holandiji kao sin pastora Theodorusa van Gogha. Tri njegova strica su trgovci umjetninama.

1857 Prvi svibnja rođen je Vincentov brat Theo.

1869 Krajem srpnja Vincent napušta malo mjesto Zundert i počinje naukovanjem u trgovini umjetninama Goupil u Den Haagu.

1873 U siječnju je premješten u briselsku, a u lipnju u londonsku podružnicu trgovine umjetninama Goupil u kojoj se trgovalo pretežno kopijama i reprodukcijama starih i modernih slikara. U Londonu se zaljubljuje u Ursulu Loyer, kćerku svoje gazdarice i razočaran saznaje kako je ona već tajno vjerena.

1874—1876 od listopada do prosinca Vincent radi u matičnoj kući tvrtke Goupil u Parizu. U prosincu se vraća u London ali je u svibnju opet premješten u Pariz. Prvog travnja 1876. otpuštaju ga zbog nesuglasica s poslodavcima. U međuvremenu se razvija u fanatičnog čitaoca. Iz njegovih pisama proizlazi da se sve više bavi religioznim pitanjima. U rujnu 1875. piše Theu: »Osjećaj, čak i istančan osjećaj za ljepotu prirode nije jednak religioznom osjećaju, mada vjerujem da su oba usko povezana... Gotovo svatko posjeduje osjećaj za prirodu... ali samo malo njih osjećaj: Bog je duh i oni koji u njega vjeruju moraju to činiti i u duhu i u stvarnosti.«

1876 Sredinom travnja Vincent se vraća u Englesku i u Ramsgateu prihvaća mjesto pomoćnog učitelja. U srpnju nastupa u Isleworthu kod Londona novo mjesto pomoćnog učitelja i pomoćnog pastora. U prosincu se vraća svojim roditeljima u Holandiju. Njegov je otac u međuvremenu premješten u Etten.

1877 U siječnju nastupa Vincent namještenje u knjižari u Dordrechtu. Mnogo slika, te prevodi Bibliju na njemački, engleski i francuski. U svibnju odlazi u Amsterdam. Ondje se u kući svog strica priprema za upis na Teološki fakultet Sveučilišta.

1878 U srpnju napušta studij jer ne prihvaća latinski i grčki kao nužni i sastavni dio studija. U kolovozu posjećuje novootvorenu školu evangelista u Laekenu kod Bruxellesa. Nakon tromjesečnog pokusnog roka mora je napustiti (jer se teško podređivao). U prosincu putuje u Borinage, područje nalazišta ugljena na jugu Belgije.

1879 Vincent radi neko vrijeme kao laički pastor, daje satove iz Biblije i živi životom punim samopožrtvovanja. Krajem srpnja ga otpuštaju jer po mišljenju njegovih pretpostavljenih ne odgovara pozivu propovjednika, premda ga mnogi smatraju izrazito revnosnim. Nastavlja raditi na nekom drugom mjestu. Ponovno oživljava njegovo zanimanje za slikarstvo: »Često slikam do kasno u noć kako bih fiksirao sjećanje i potencirao misli koje pri gledanju stvari nehotimično naviru.«

1880 U ljetu se Vincent konačno odlučuje da postane slikar. Kopira Milletova djela. U listopadu napušta Borinage i odlazi u Bruxelles. Ondje susreće studenta umjetnosti Antona Riddera van Rapparda s kojim se narednih pet godina dopisuje. U Bruxellesu se odlučuje da postane crtač za časopise. Od tada pa sve do njegove smrti brat Theo ga izdržava.

1881 U travnju Vincent odlazi svojim roditeljima u Laeken. Ondje ljeti susreće svoju sestričnu Kee Vos-Stricker koja je mlada ostala udovica i sada živi kod svoje obitelji. I ovaj puta njegova ljubav nije uzvraćena. U ovoj situaciji nastaju napetosti između Vincenta i njegovih roditelja. Svom bratu priznaje: »Otac i majka dobra su srca, ali za naše osjećaje imaju vrlo malo razumijevanja.« Krajem 1881. odvraća se razočarano od crkve. U prosincu seli u Den Haag gdje ga podučava Anton Mauve, poznati član Haaške škole i priženjen bratić Vincentove majke.

1882 U prosincu susreće Sienu (Clasina Hoornik), trudnu uličarku. U ožujku ona seli k njemu i u srpnju rodi svoje dijete. Vincent ozbiljno razmišlja o tome da li da se oženi, djelomično iz ljudskih pobuda, ali i zbog toga što bi na taj način stalno imao model na raspolaganju i što mu je potrebno žensko društvo. U mnogim se radovima iz onoga doba odražava stajalište koje je Vincent Theu ovako obrazložio: »Ja sam sam radnik, dobro se osjećam u radničkoj sredini i sve ću više pokušavati da tamo živim i da se tamo ukorijenim.«

1883 Najkasnije u ljetu se i njegova posljednja nada izjalovila da »obrati« Sienu. U rujnu je napušta i odlazi u Drentu, siromašan nedirnut kraj na sjeveru Nizozemske. U svojoj osamljenosti nekoliko puta pokušava nagovoriti Thea da i on postane slikar. U prosincu se vraća svojim roditeljima koji sada žive u Nuenenu. Namjerava ondje proboraviti samo kratko vrijeme.

1884 Vincent cijelu godinu ostaje u Nuenenu. U siječnju započinje studijama tamošnjih tkalaca. U kolovozu pokušava sebi oduzeti život Margot Begemann, djevojka iz susjedstva, budući da se njeni roditelji suprostavljaju udaji za Vincenta. U jesen Vincent započinje studije »glava iz naroda« iz kojih je naredne godine nastala slika »Seljaci kod zdjele krumpira«.

1885 27. ožujka neočekivano umire pastor Theodorus van Gogh. Ubrzo nakon toga Vincent piše Theu: »Nitko ne može shvatiti kako je slikanje vjera koja zahtijeva od čovjeka da ne vodi računa o javnome mnjenju«. Iz njegovih pisama proizlazi da se sve više bavi znanošću o bojama. U ljetu se njegovo prijateljstvo s Rappardom raskida zbog Rappardovih kritičkih izjava o slici »Seljaci kod zdjele krumpira«. U studenom odlazi u Antwerpen.

1886 U Antwerpenu piše Theu: »Na zidove svoga ateliera objesio sam mnoštvo japanskih drvo-reza koji mi pričinjavaju veliku radost.« U siječnju posjećuje Akademiju umjetnosti. Njegovi

kolege primjećuju kako voli brzo raditi. Pravi studije sadrenih modela antičkih skulptura. Ne vodi računa o tehnikama koje su se ondje kao glavni predmet učile, a posebice ne vodi računa o konturi. U ožujku putuje u Pariz i živi kod Thea. Nekoliko mjeseci radi u atelieru Cormon i upoznaje Toulouse-Lautreca i Emilea Bernarda.

1887 U Parizu susreće gotovo sve umjetnike francuske avangarde, među njima Pissaroa, Gauguina, Seurata i Signata. Theo koji vodi podružnicu trgovaca umjetninama Boussota & Valadona (nasljednici Goupila) potpomažu protiv volje svojih pretpostavljenih, koliko god može, mlade umjetnike kojima se Vincent pridružuje. Vincent organizira dvije izložbe u Café Tambourin, jednu japanskih drvoreza, a drugu djela Anquetina, Bernarda, Lautreca i svoja vlastita.

1888 Dvadeseti veljače Vincent napušta Pariz i nastanjuje se u Arlesu. Po njegovu mišljenju južna Francuska liči na Japan. Naredni mjeseci do njegova sloma u prosincu najkreativniji su u njegovoj karijeri. Korespondencija s Theom ponovno oživljuje. Osim toga započinje, doduše u većim vremenskim razmacima, pismena razmjena mišljenja između Vincenta i Emilea Bernarda. Sa sve većim povjerenjem u svoj rad rađa se pomisao na »atelier juga«, na udruživanje nekolicine umjetnika, među njima Gauguin, Bernard, i možda Seurat. Dana 23. listopada stiže Gauguin u Arles da bi pravio društvo Vin-

centu u »Žutoj kući« koju je on u svibnju unajmio. Gauguin pokušava nagovoriti Vincenta da slika po sjećanju. Dana 23. prosinca, nakon jedne svade s Gauguinom, Vincent je odrezao svoje lijevo uho te ga nakon toga odnosi bludnici u javnu kuću koju je redovito s Gauguinom posjećivao. Prema Gauguinovu pričanju, Vincent ga je prije toga pokušao napasti. Vincenta otpremaju u bolnicu, gdje ga Theo na Božić posjećuje.

1889 Sedmog siječnja otpuštaju Vincenta iz bolnice i on se vraća u »Žutu kuću«. Početkom veljače pomračuje mu se ponovno um i opet ga smještaju u bolnicu. Nikad mu nije bila postavljena točna dijagnoza — on je sam govorio o halucinacijama, napadajima nesvjestice i depresijama. Nakon izlaska u ožujku ponovno ga prisilno odvođe u bolnicu, i to na molbu građana upućene gradskom vijeću Arlesa. U vremenu između napadaja nastavlja nepromijenjeno dalje radom. Osmog svibnja Vincent napušta Arles i odlazi svojevolumeno u ludnicu Saint-Rémy-de-Provence. U srpnju i prosincu, 1889, siječnju i veljači 1890. ima daljnje napadaje, no svaki put nakon što se donekle oporavi, slika dalje. Krajem godine njegove su misli usmjerene sve više prema sjeveru, prema počecima njegova umjetnička puta i Milletu koji je već zarana bio njegov ideal.

1890 U siječnju izlazi u »Mercure de France« prvi veliki članak Alberta Auriera o van Goghu. Aurier naziva tom prilikom van Gogha »simbo-

listom«. Vincent odgovara Aurieru u jednom pismu da se nelagodno osjeća zbog tolike pohvale i da »vrlo mnogo« duguje Gauguinu. Theu piše: »Nadam se da vjeruješ kako sebi ne uobražavam da tako dobro slikam. Ali iz članka vidim kako bih zapravo trebao slikati... ta istina je meni tako draga, a također i nastojanje, biti istinit, ukratko, mislim da sam ipak radije laik, no muzičar u pogledu boja.« U veljači prodaje Vincent na jednoj izložbi briselskog udruženja umjetnika »Les XX« jednu sliku za 400 francsa. Kupac je sestra njegova prijatelja Bocha (sl. 67). Dana 17. svibnja putuje u Pariz i zadržava se kratko vrijeme kod Thea koji se u međuvremenu oženio i koji je 31. siječnja dobio sina po imenu Vincent. Tri dana kasnije van Gogh odlazi dalje u Auvers-sur-Oise gdje se liječnik dr Gachet (sl. 92), prijatelj Pissaroa, starao o njemu. Dana 27. srpnja pokušava Vincent oduzeti život hicem iz pištolja. Dva dana kasnije podliježe ranama. Njegov brat Theo umire šest mjeseci nakon toga.

REPRODUKCIJE

REPRODUKCIJE

REPRODUKCIJE

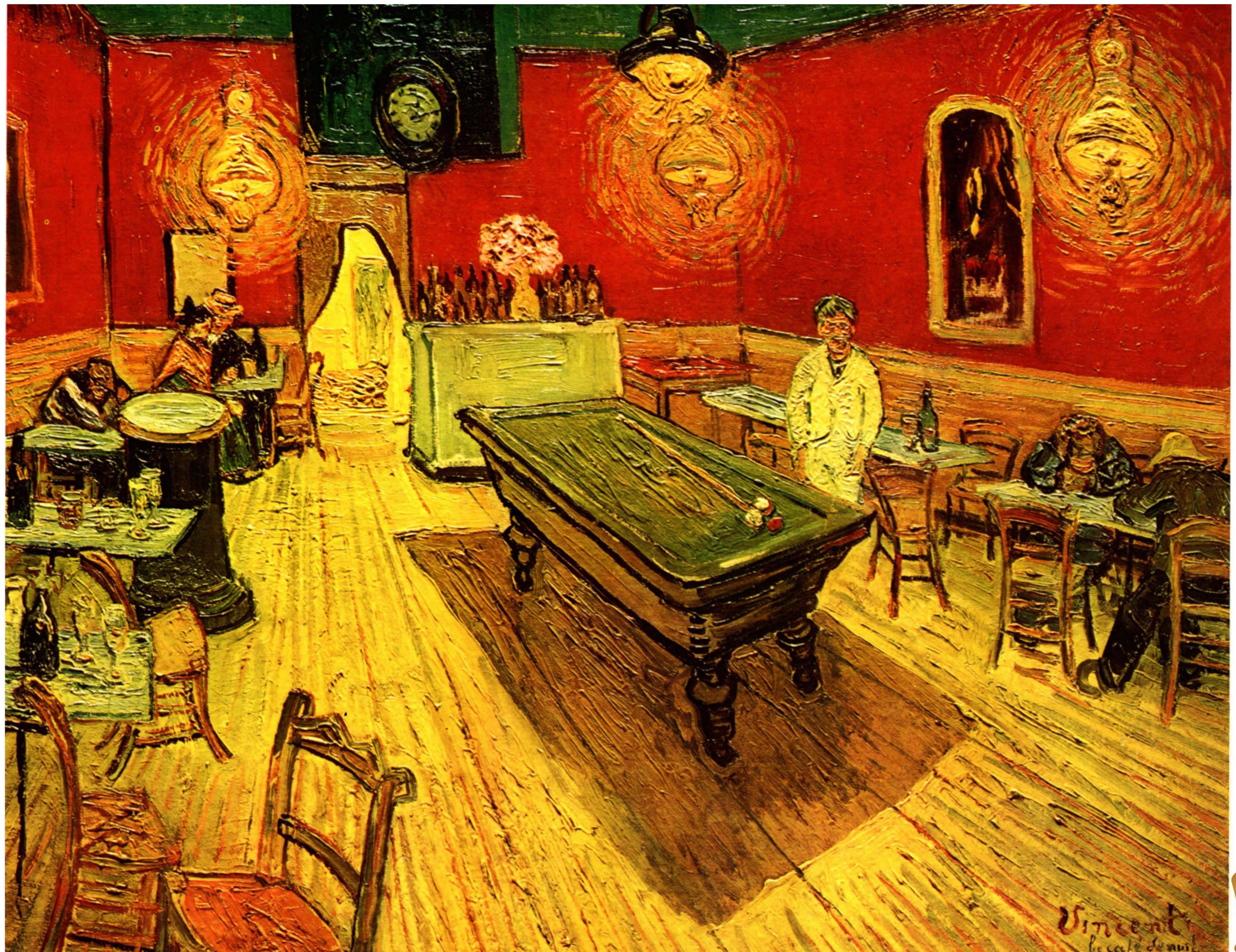
REPRODUKCIJE

















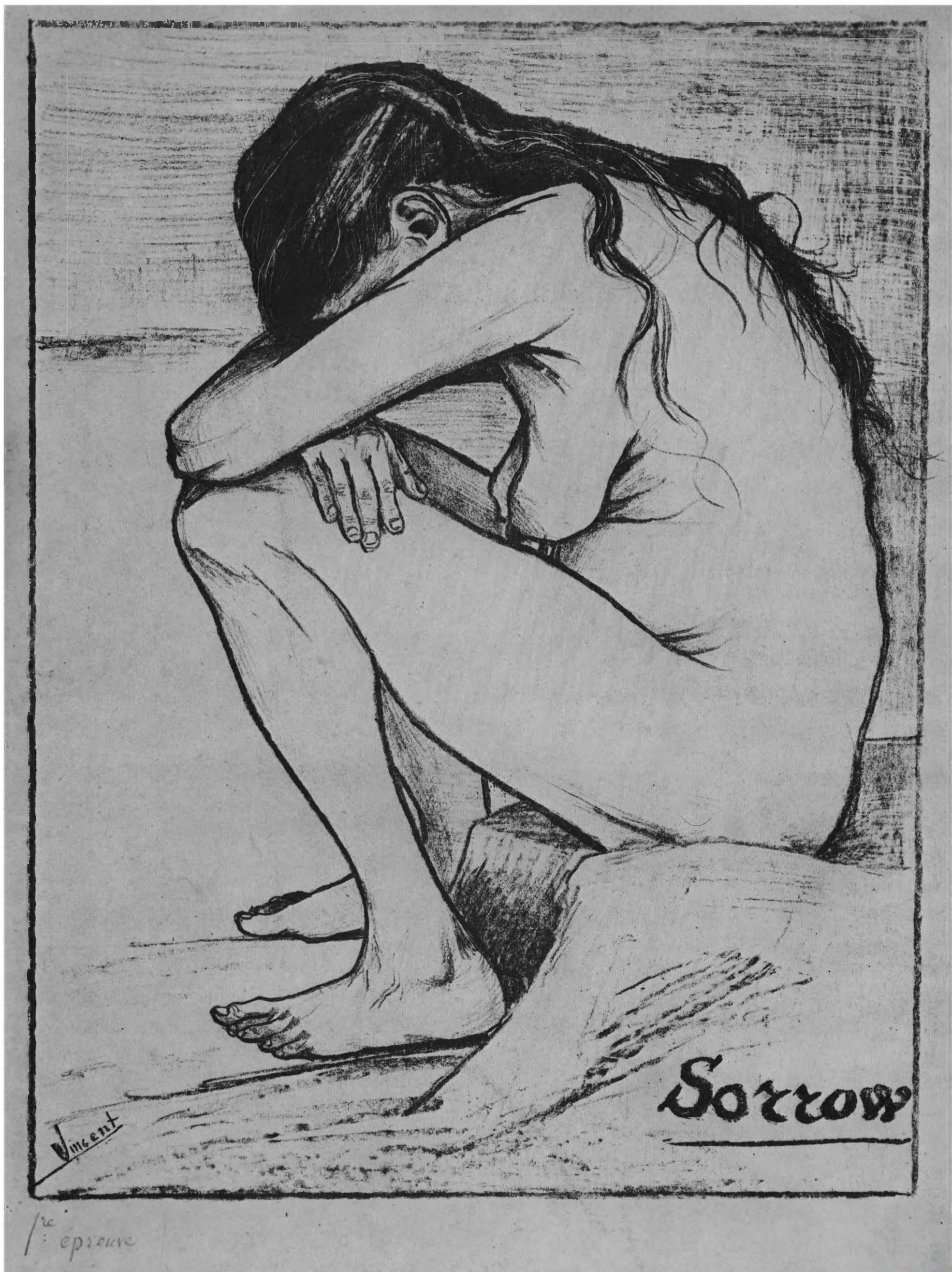


















Vincent 92

Schoten & de Schoten













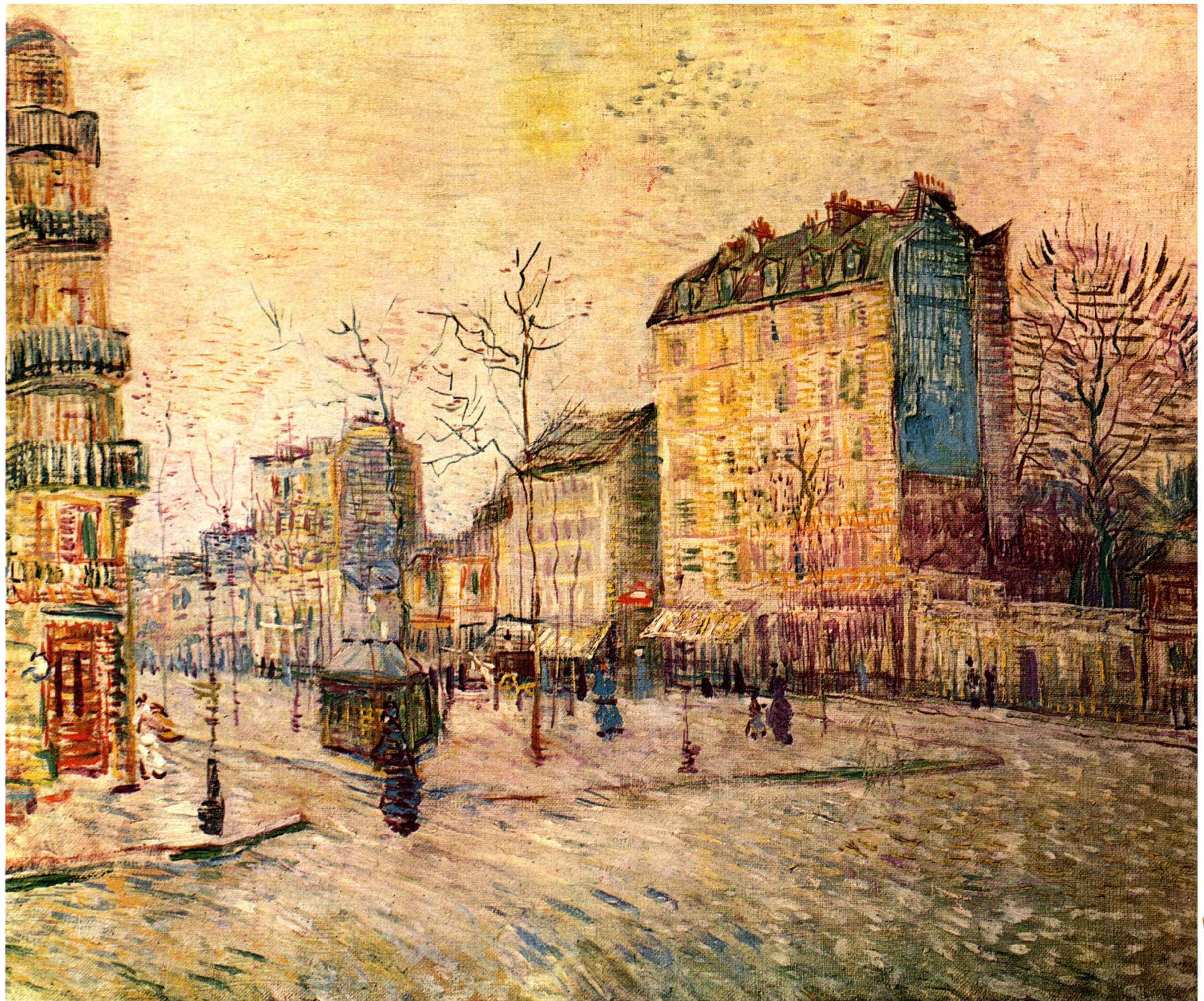






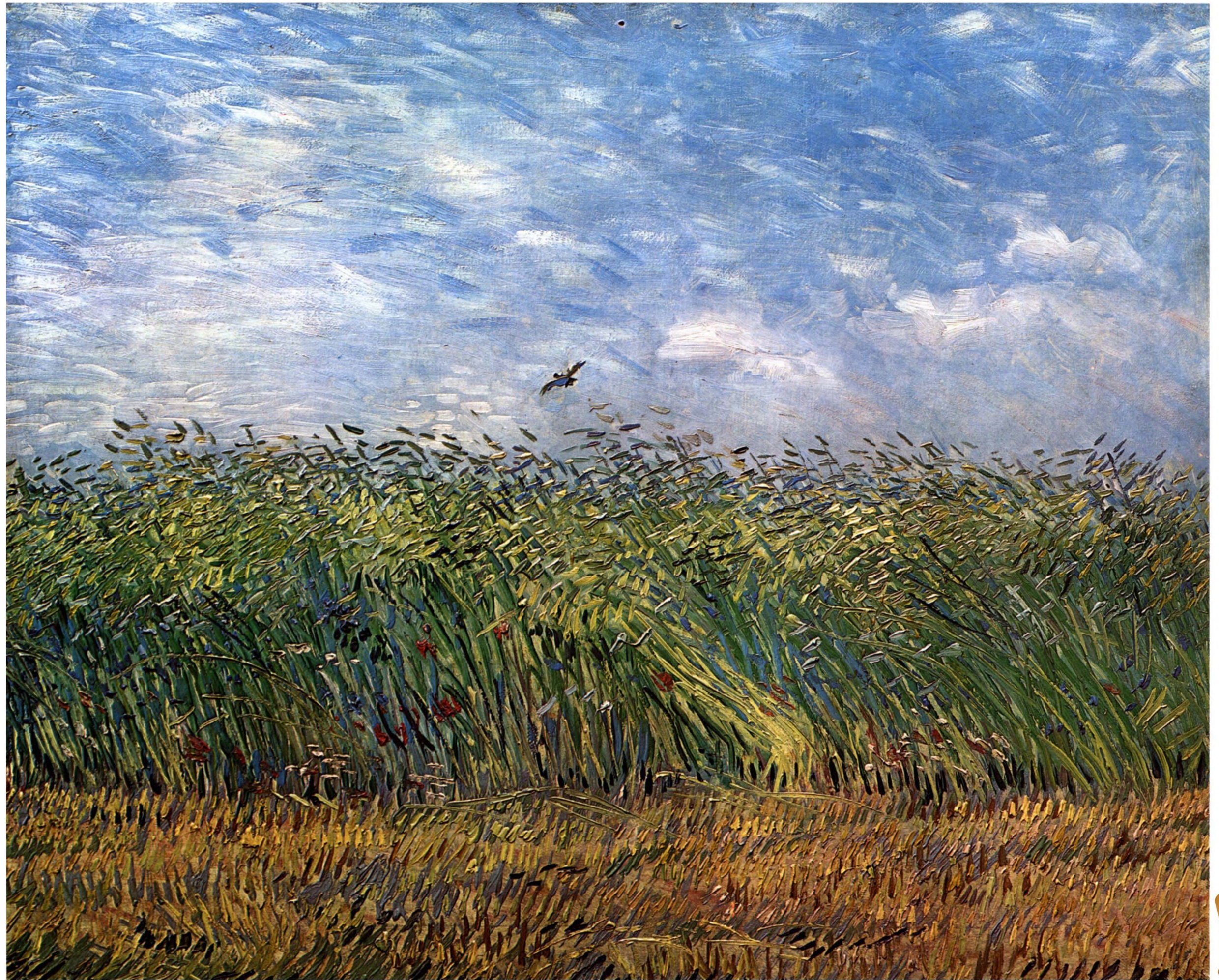












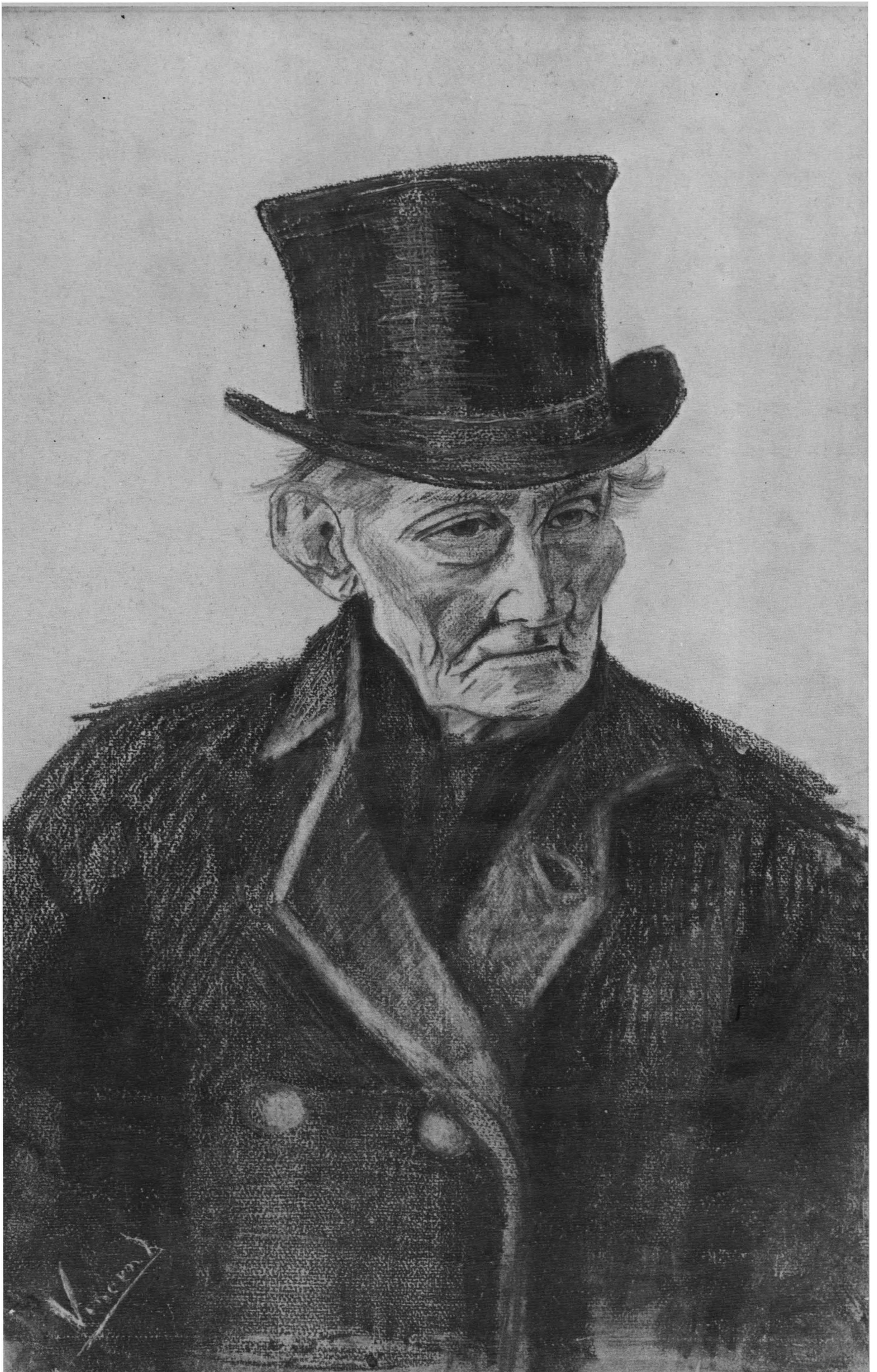










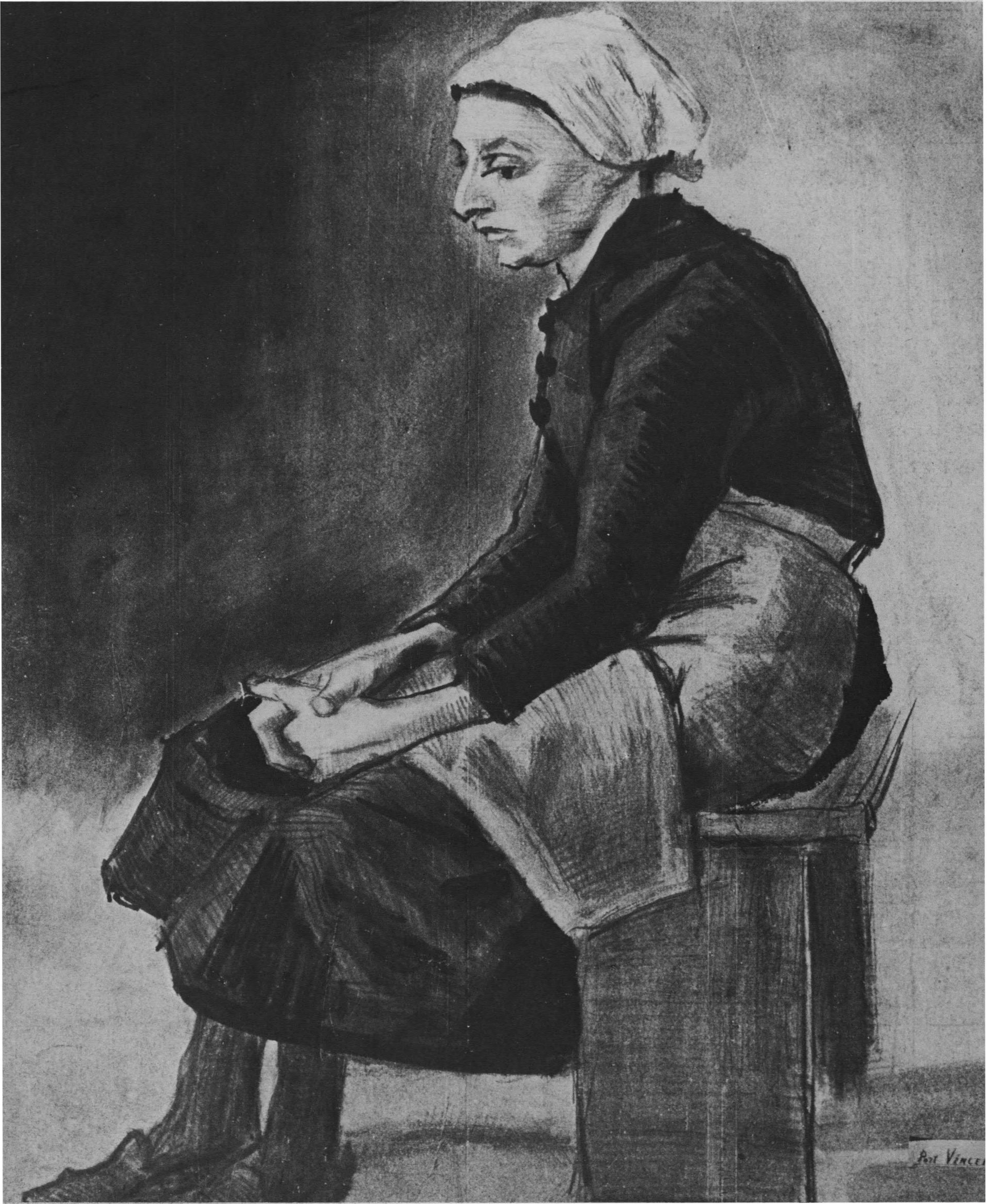


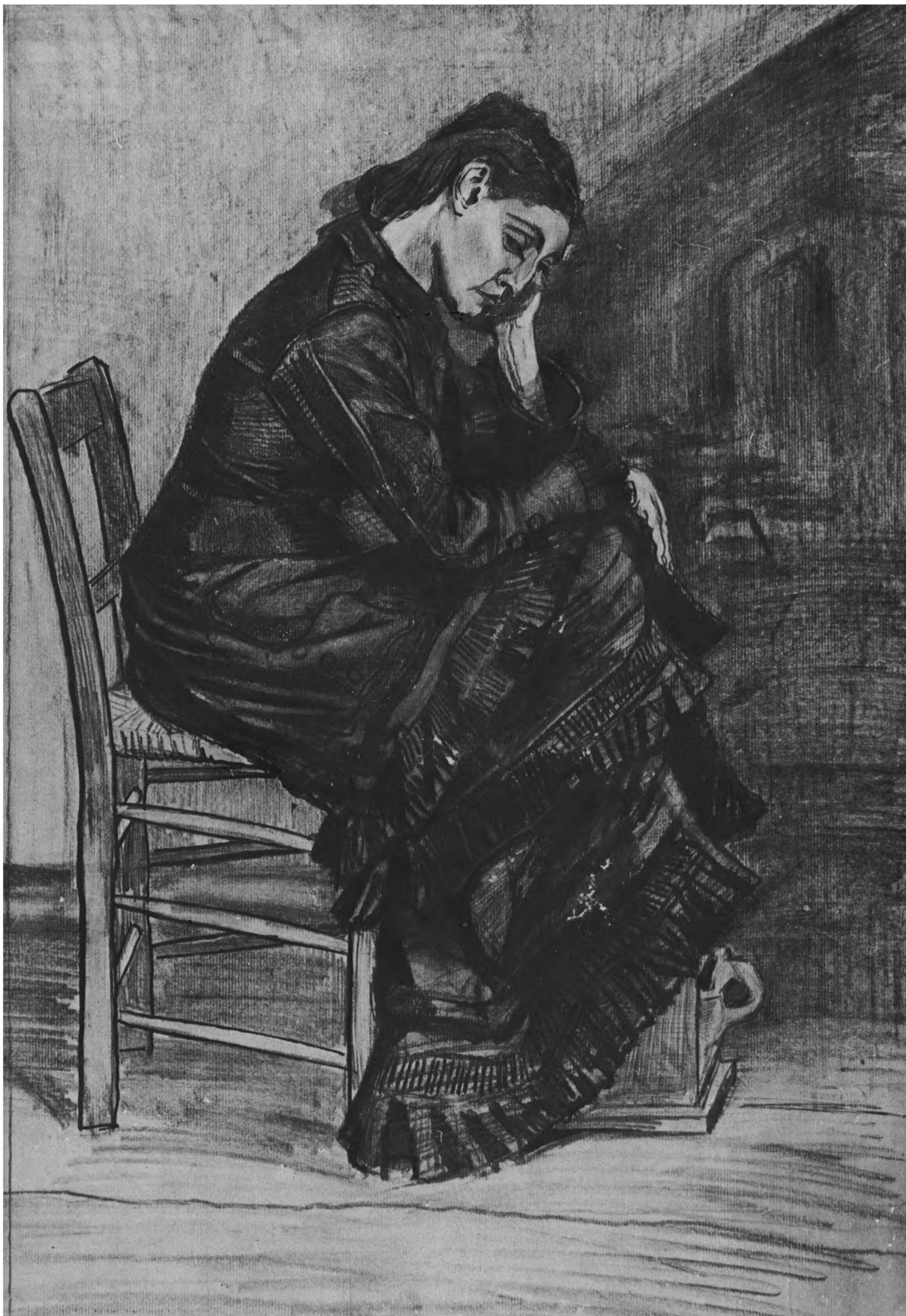






















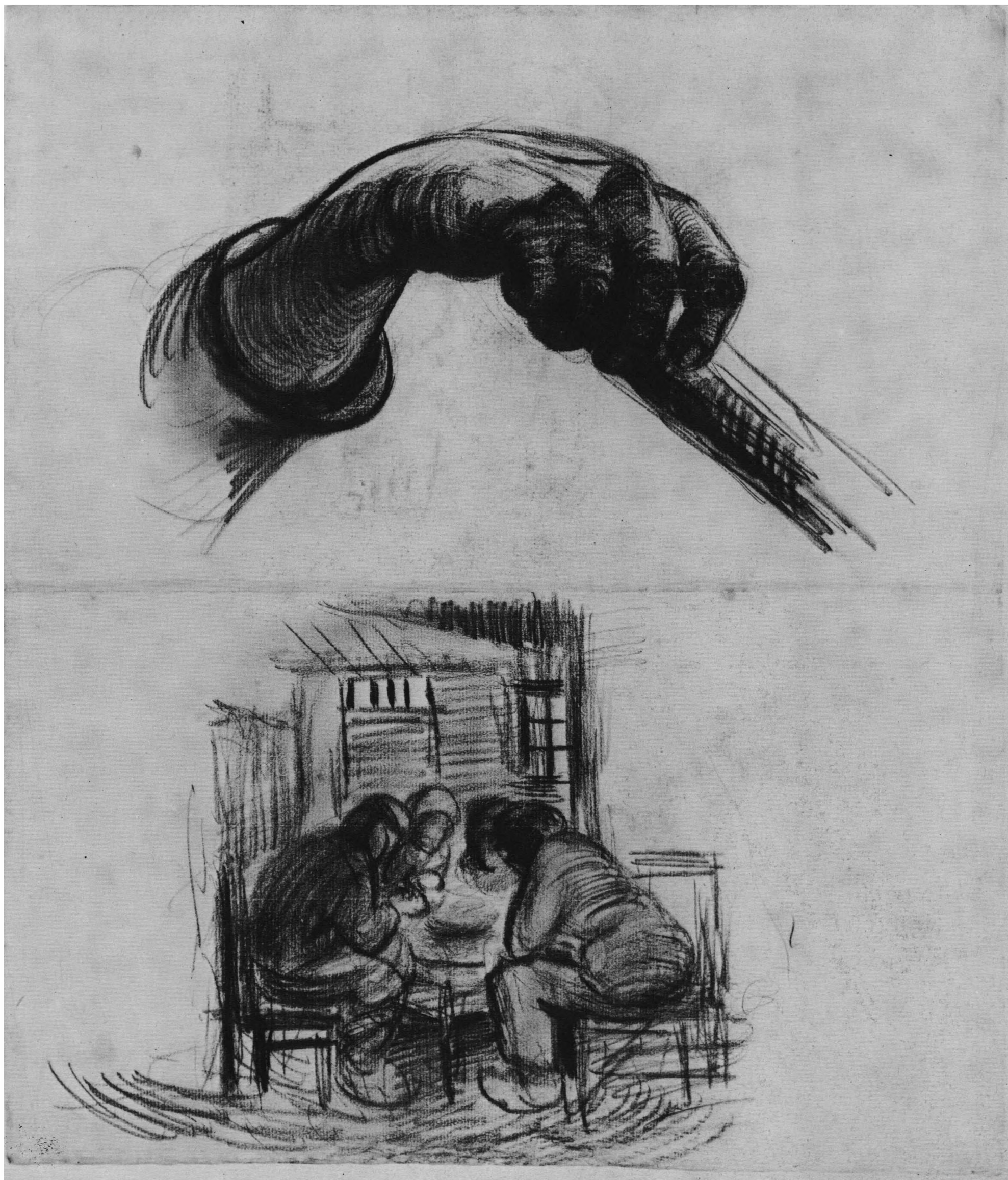


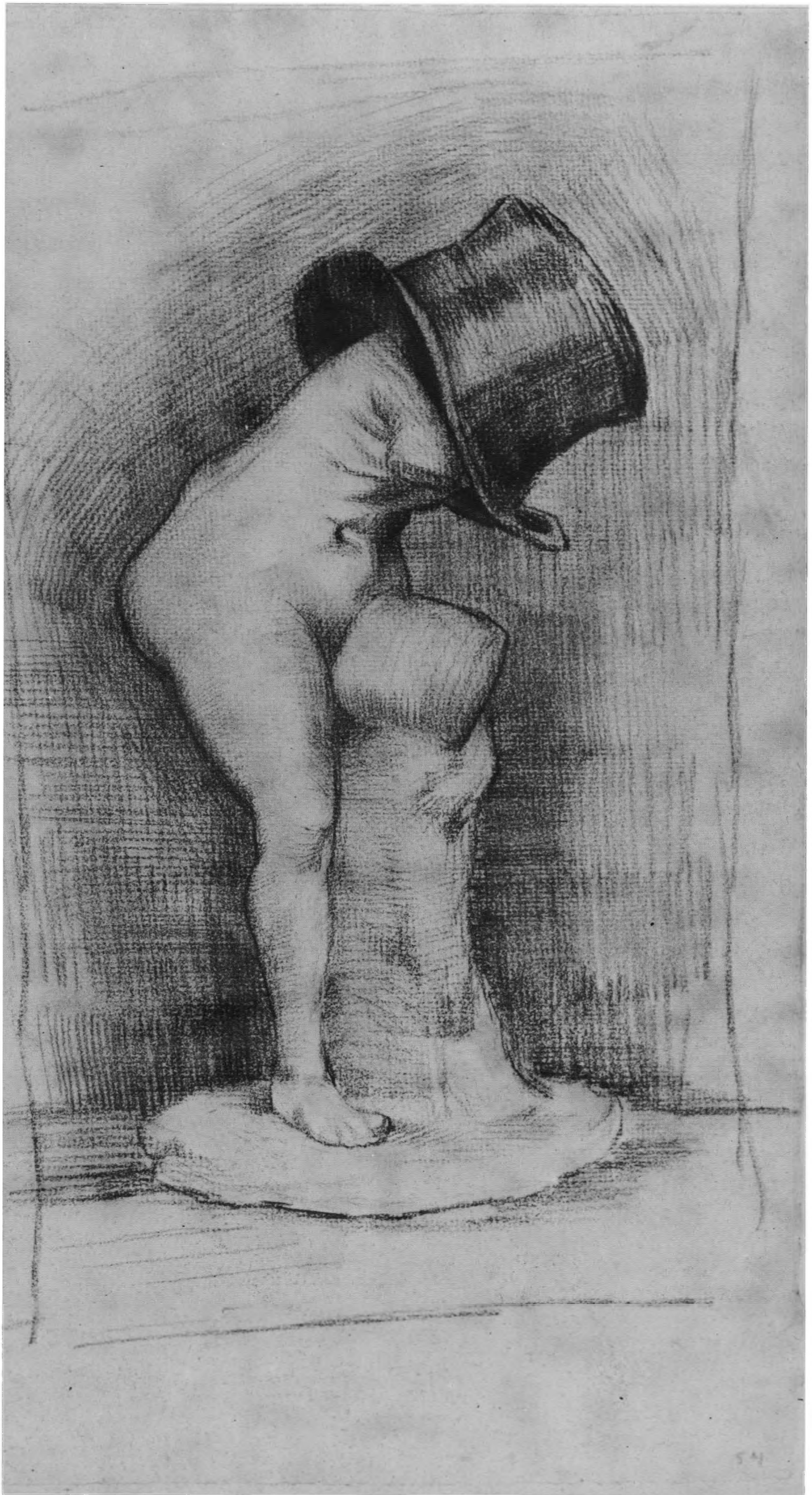




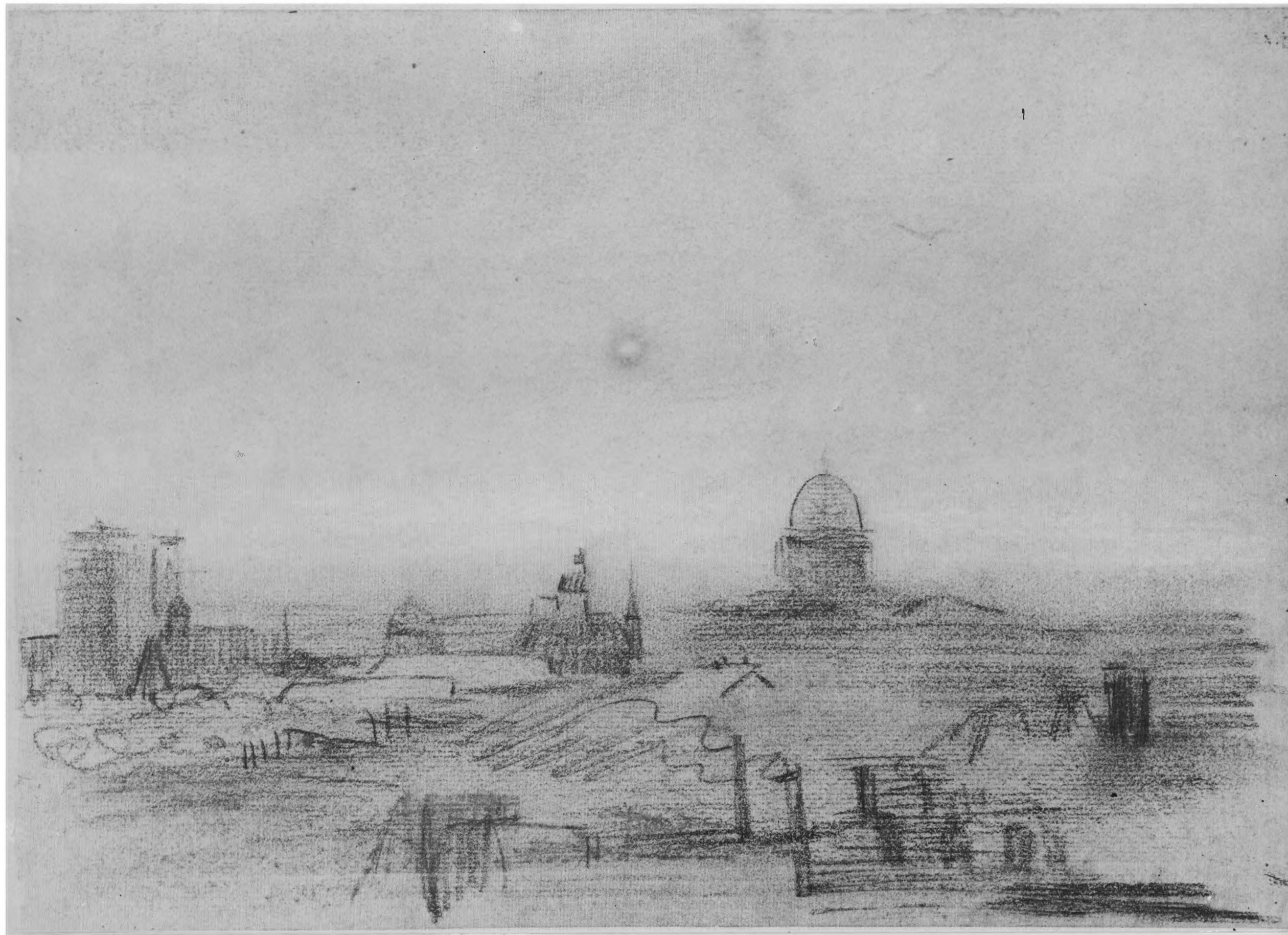


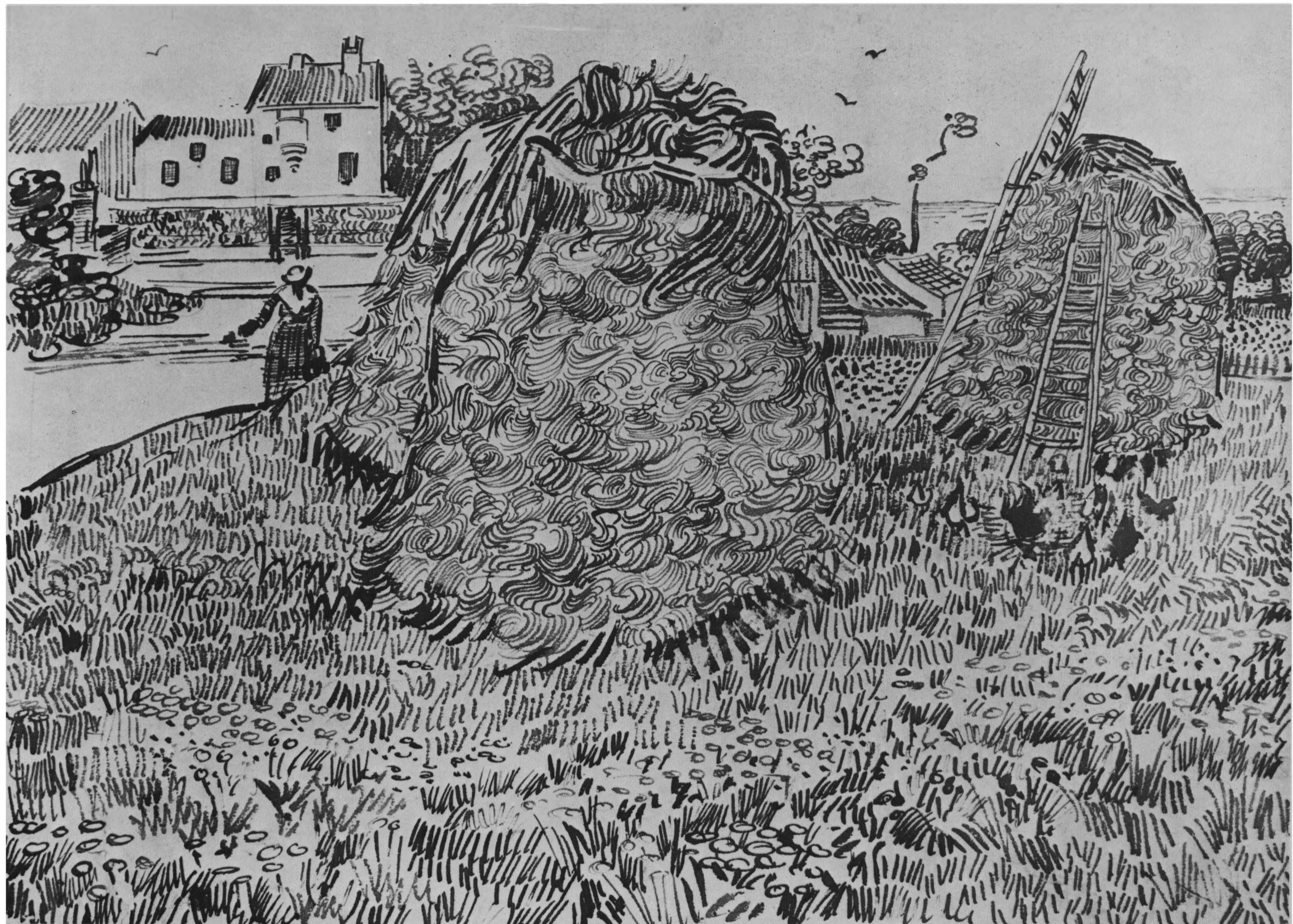




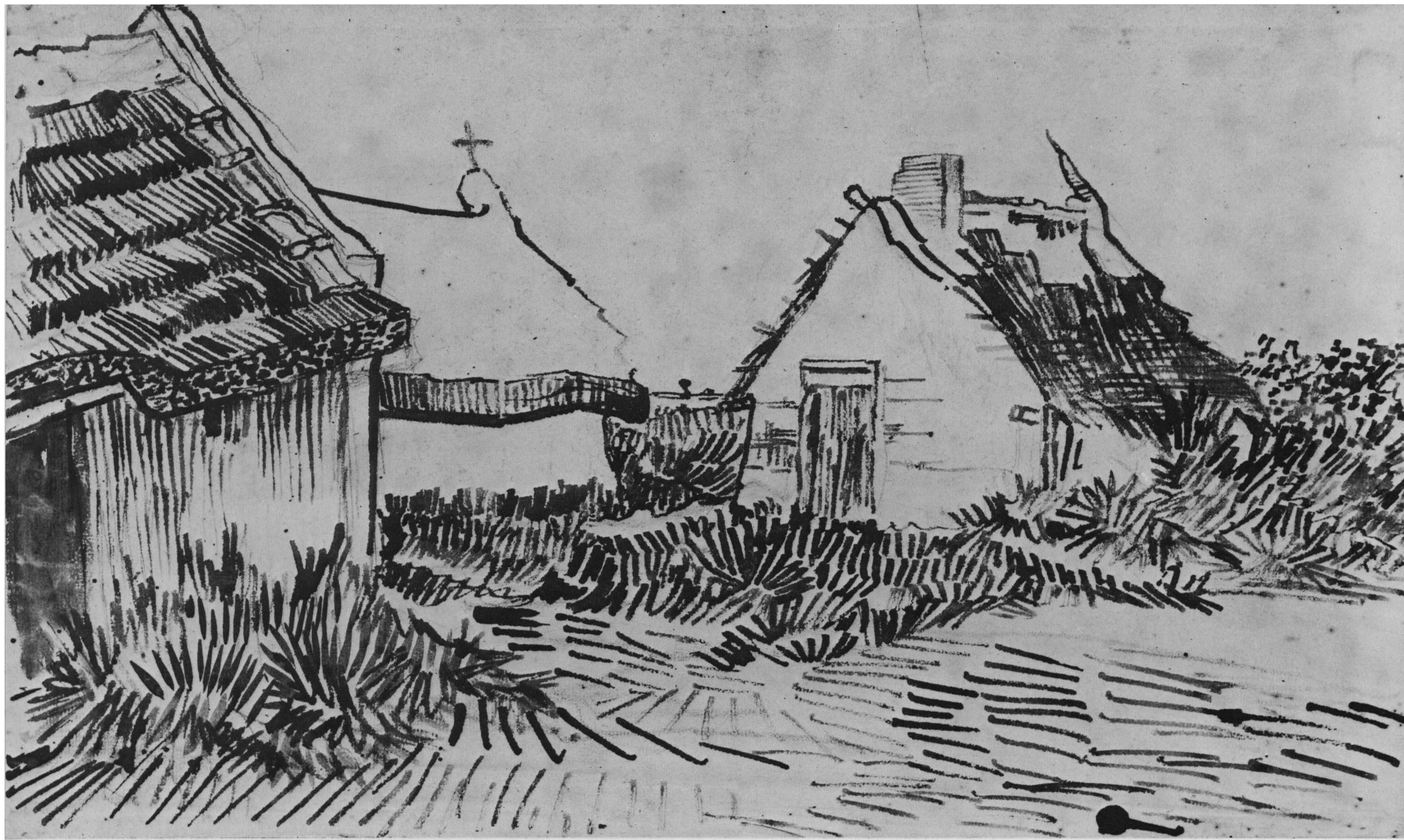


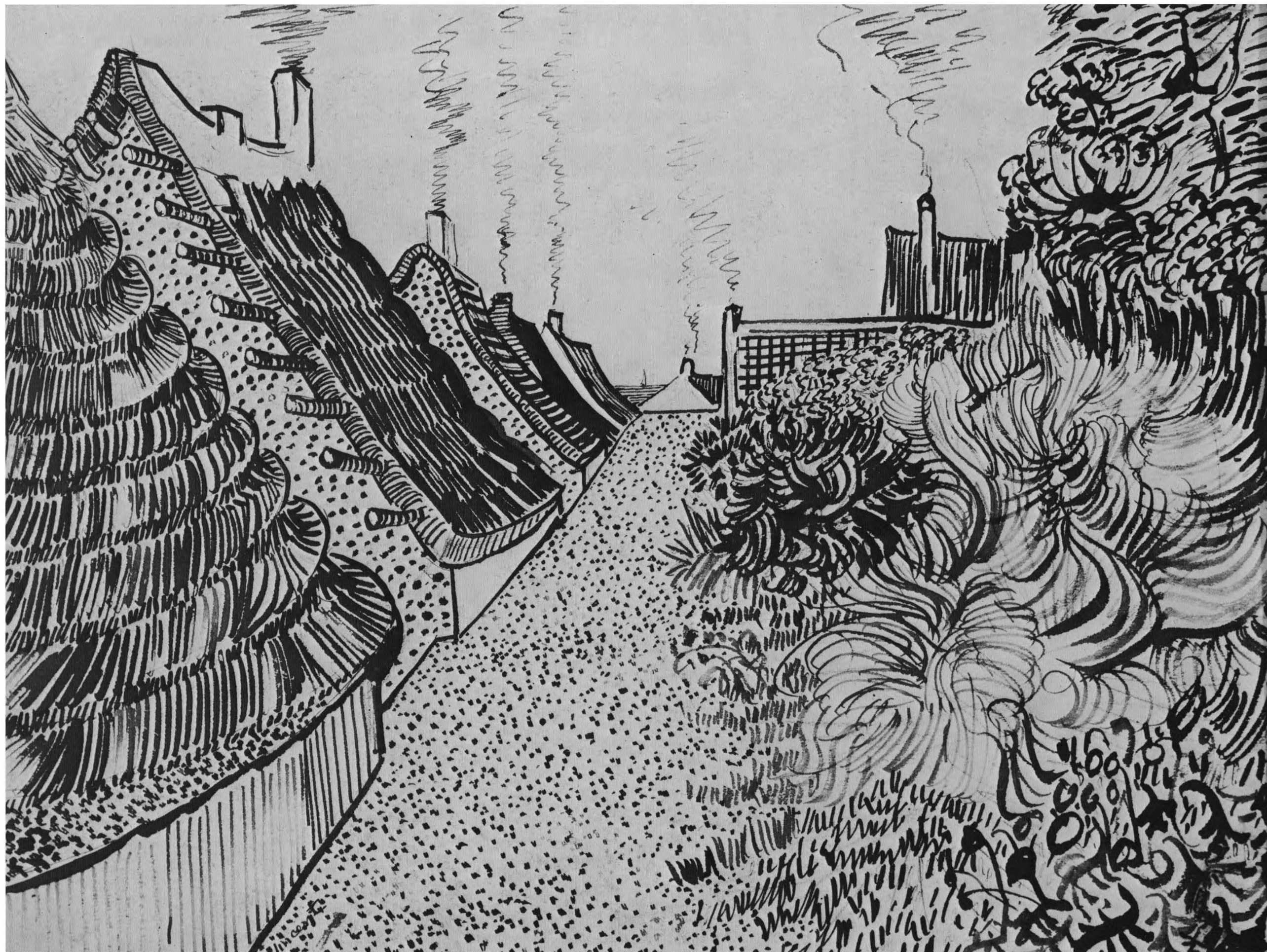




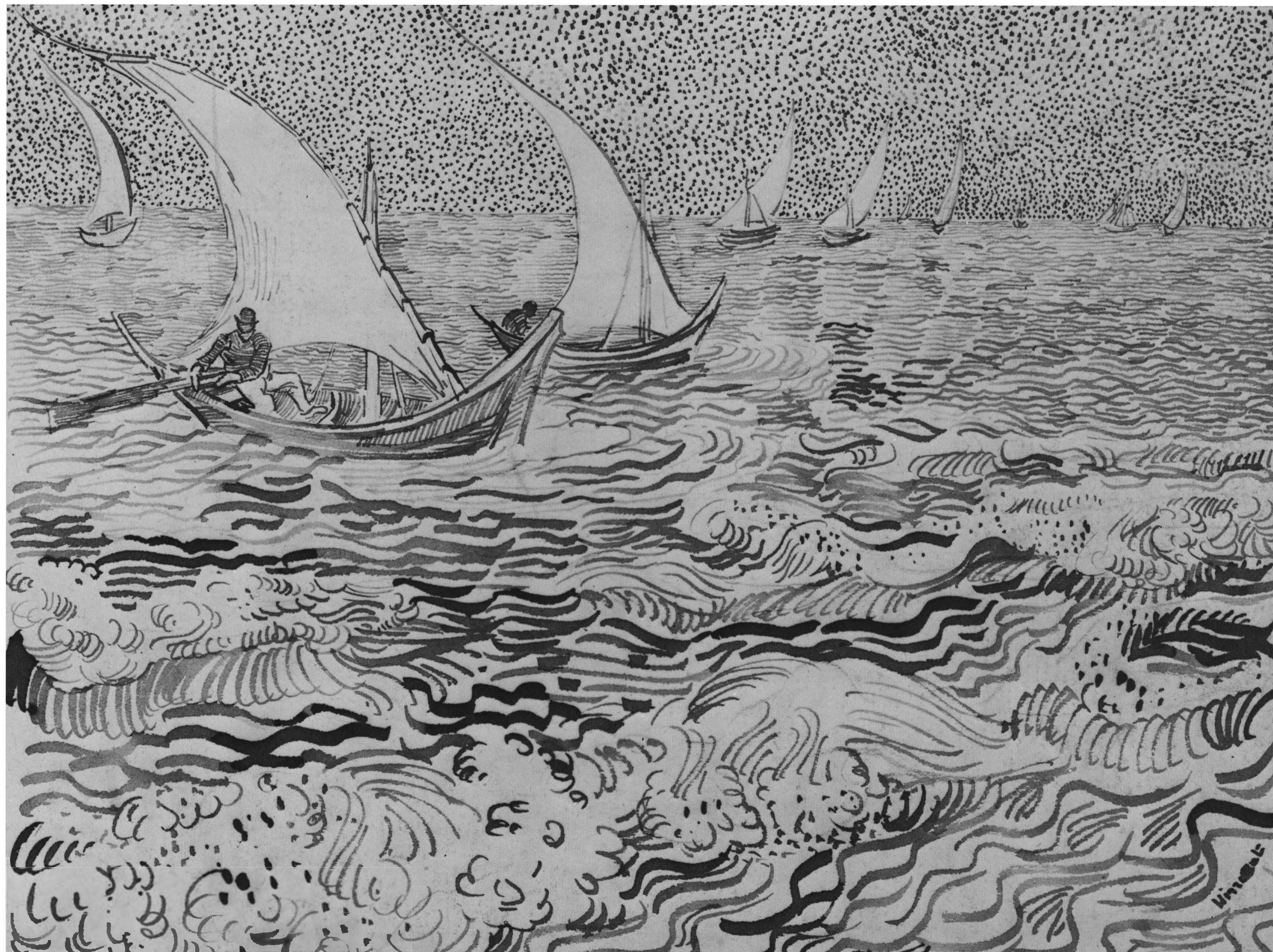




































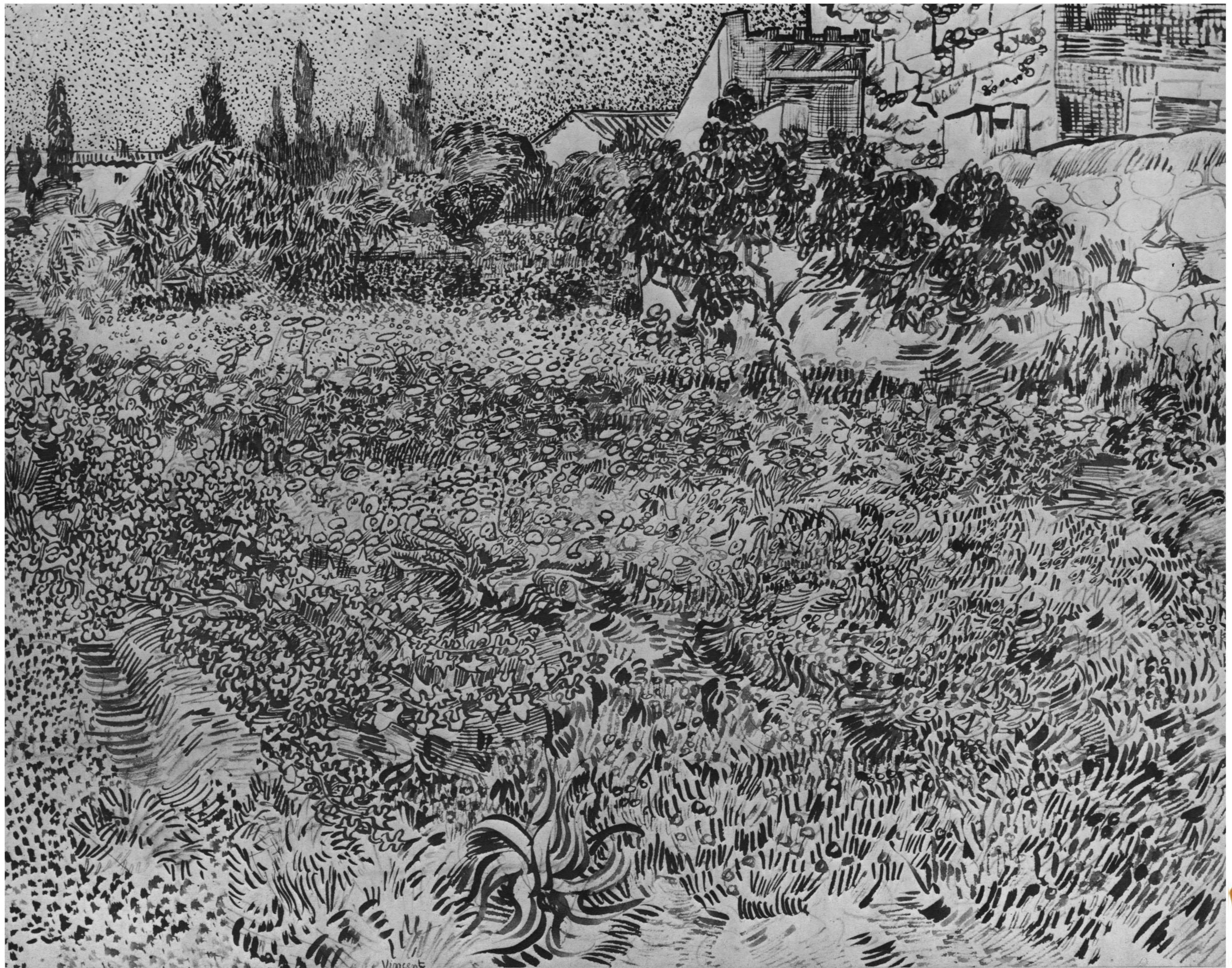














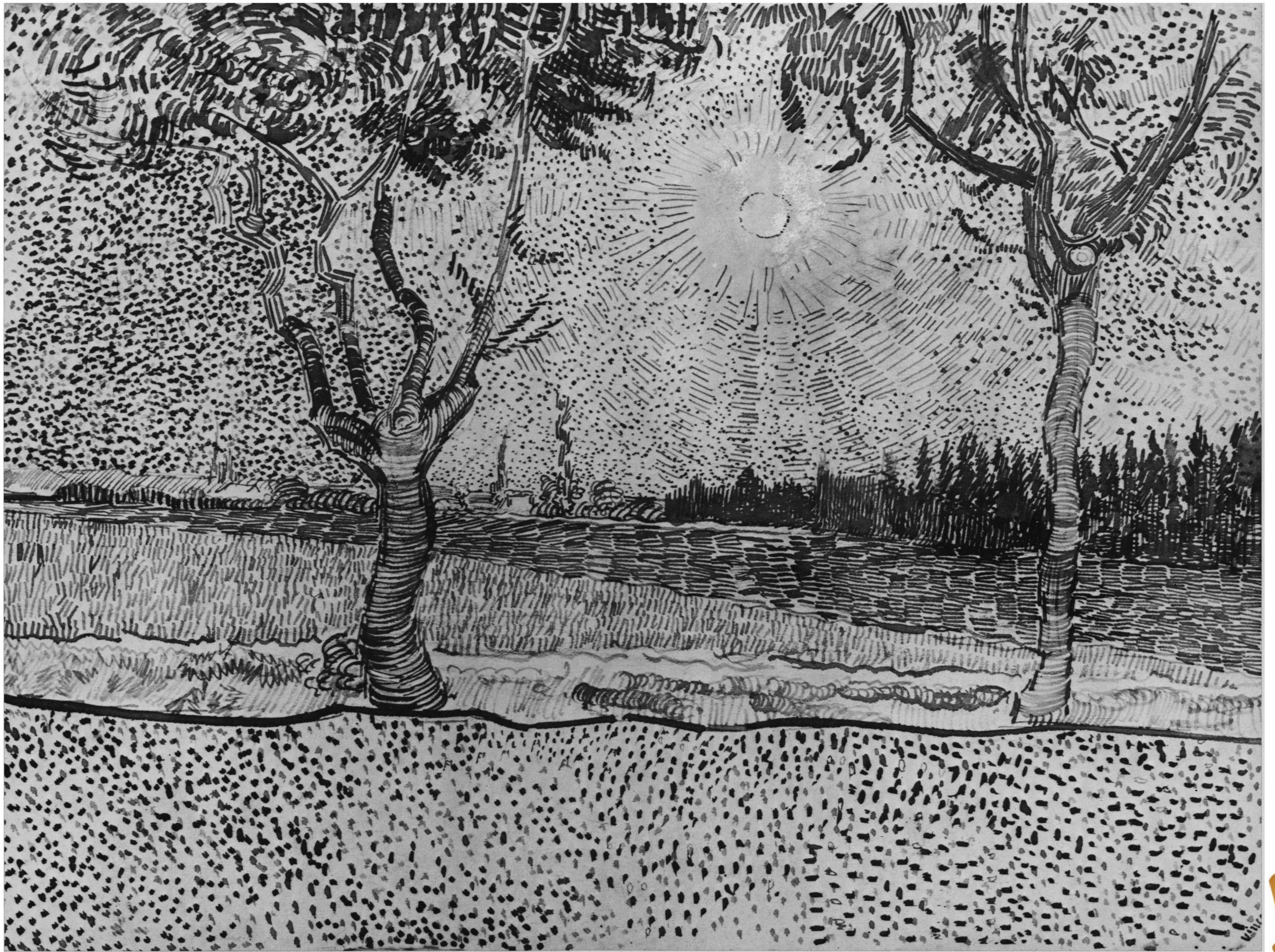






Le campement des côtés des bords
du Rhône vue de
mon major

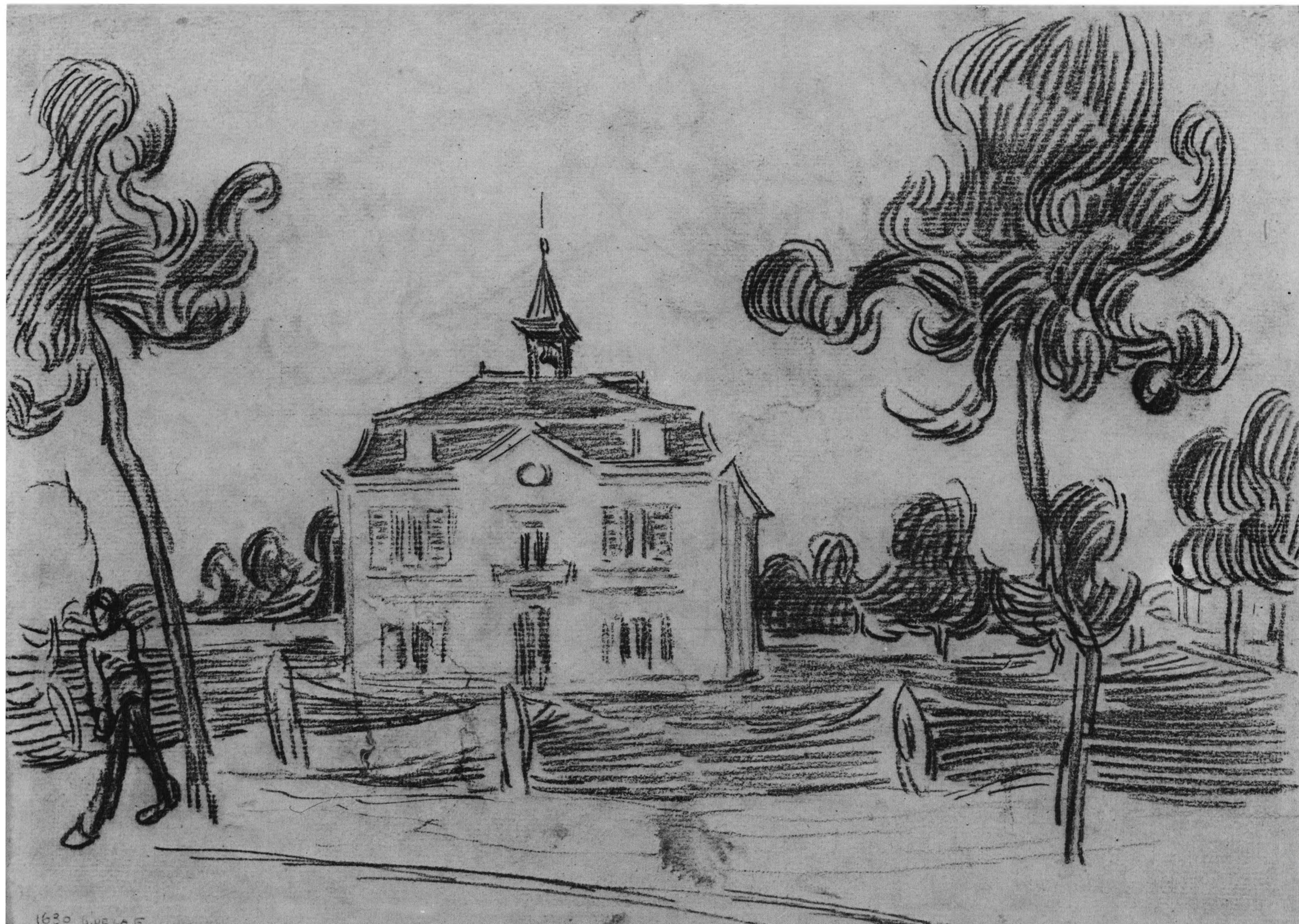












1630 G. U. L. A. F.

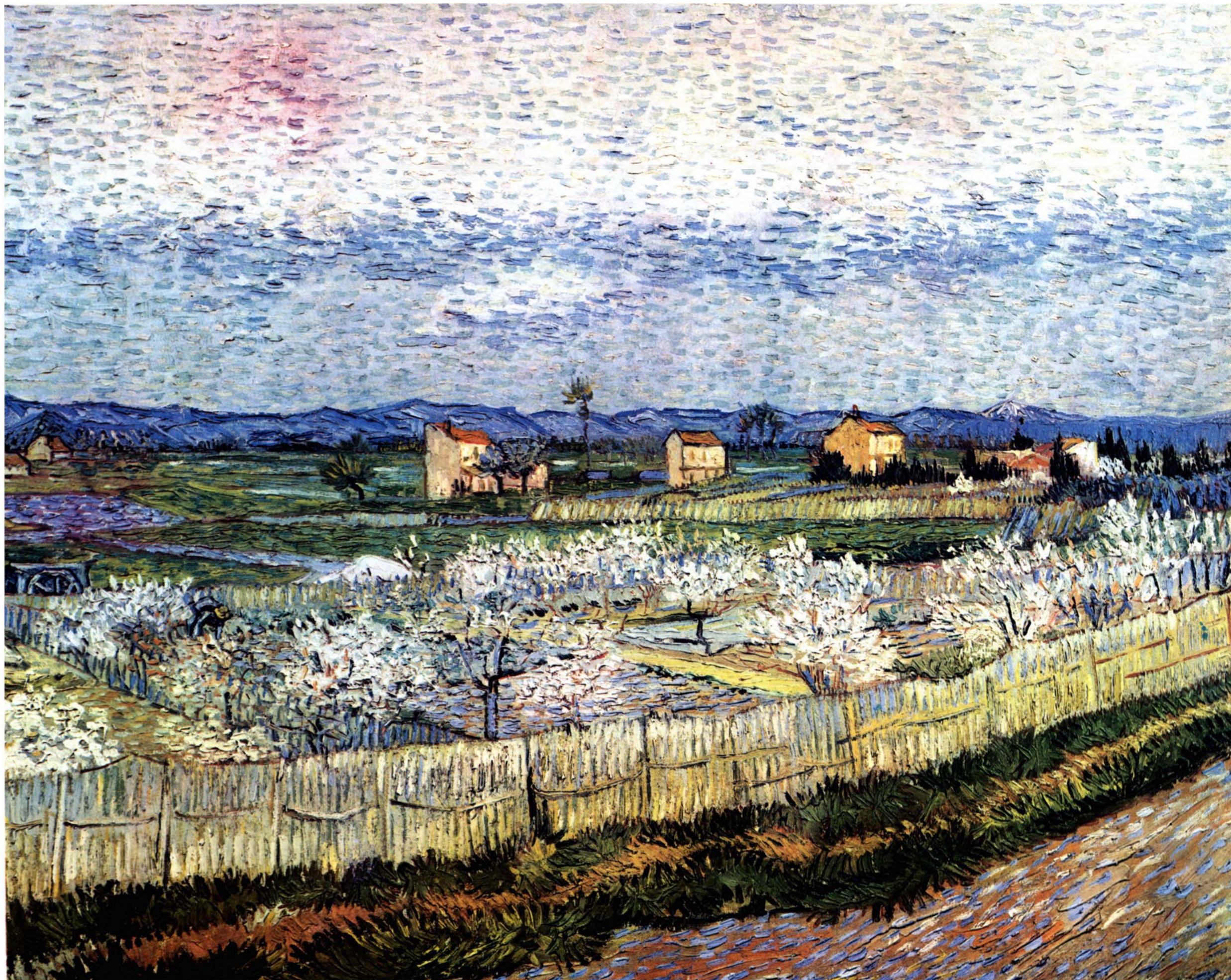




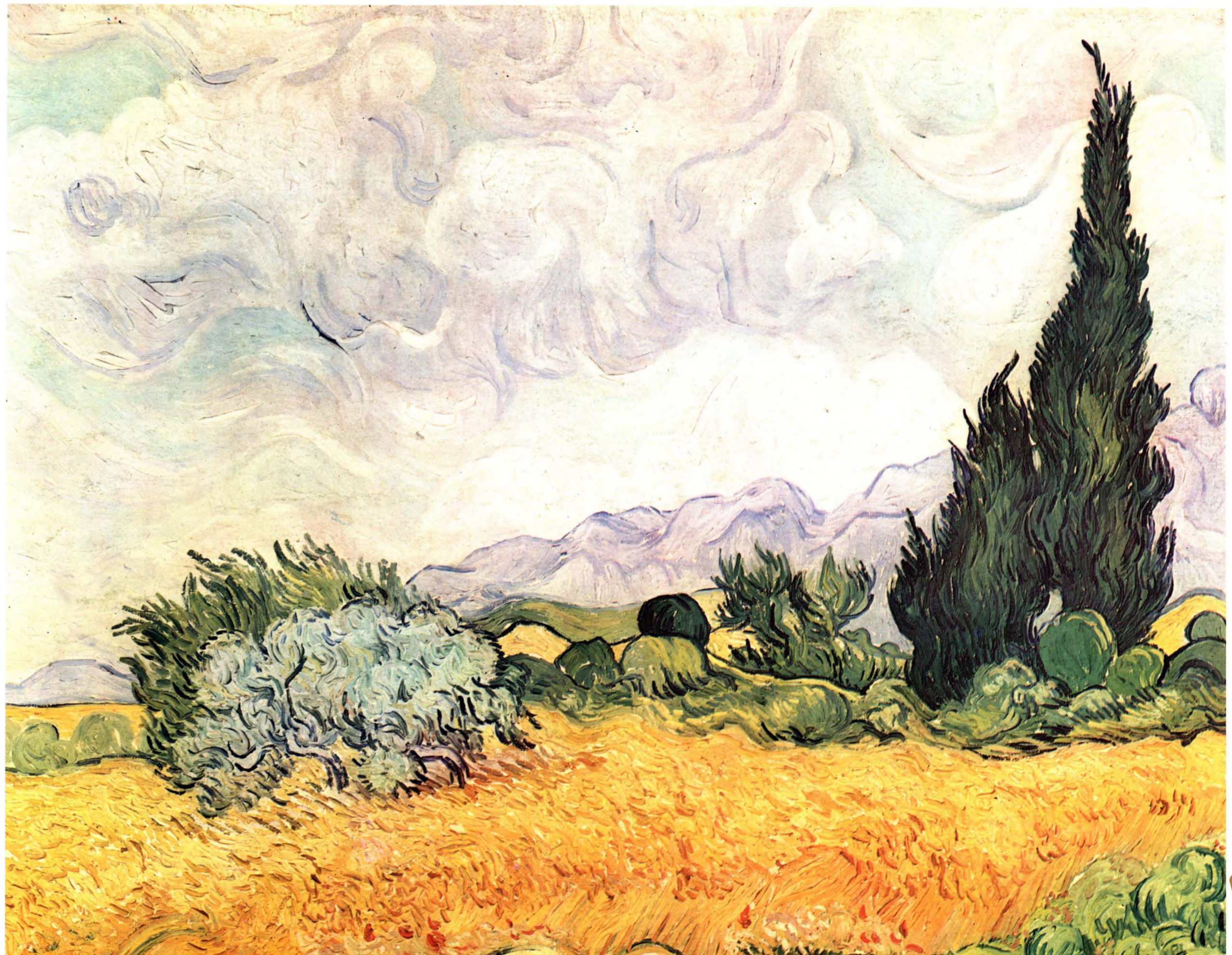
















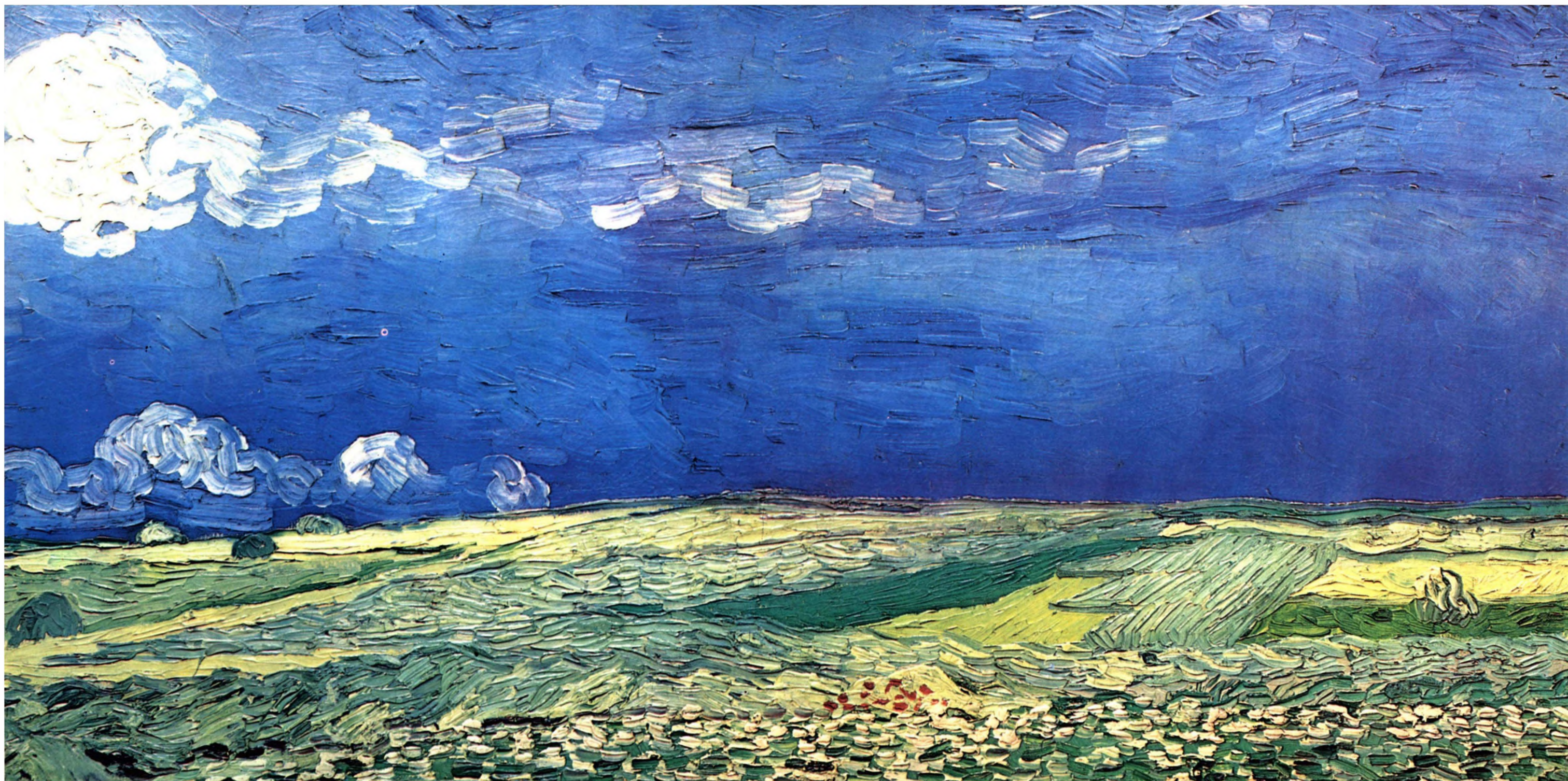














BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE

BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE

Podaci o pojedinim slikama obuhvaćaju: naslov slike; datum nastanka; tehniku i dimenzije (visina/širina); kolekciju ili muzej; broj u katalogu de la Faille (J.-B. de la Faille: L'Oeuvre de Vincent van Gogh, Paris i Bruxelles, 1928). Citati potječu iz: Vincent van Gogh: Sämtliche Briefe, Henschelverlag, Berlin 1965.

1 La Mousmé

Srpanj 1888; ulje na platnu, 74×60 cm; National Gallery of Art (Chester Dale Collection), Washington D. C.; F 431

»I evo, ako znaš što je to jedna »Mousmé« (ti ćeš to sigurno znati, ako si pročitao Lotijev roman »Madame Chrysanthème«), upravo sam jednu naslikao. Cijelih tjedan dana bilo mi je za to potrebno... »Mousmé« mlada je Japanka — u ovom slučaju djevojka iz Provence — između 12 i 14 godina... (514)



2 Autoportret (s otvorenim kaputom)

Svibanj 1890?; ulje na platnu, 65×54 cm; Louvre, Paris; F 627

Nije isključeno da je van Gogh u ovoj slici, njegovu vjerojatno najuspjelijem portretu, želio prikazati simbolički kontrast između figure i pozadine. Je li to stvarno bila njegova nakana nije nikada otvoreno rekao, već je samo u jednom pismu svom bratu Theu naznačio: »Danas ti šaljem svoj autoportret..., nadam se da vidiš kako je moj izraz lica postao mnogo mirniji, unatoč tome što je pogled nestalniji nego prije, kao što mi se čini... trudio sam se da budem jednostavan. Pokaži ga starom Pissarou ako ga sretnješ«. (607)



3 Terasa kavane noću (Place du Forum)

Rujan 1888; ulje na platnu, 81×65,5 cm; Stedelijk Museum, Vincent van Gogh — Fond, Amsterdam; F 82

»Evo ti jedne slike noći naslikane bez crne boje, samo lijepom modrom i ljubičastom i zelenom bojom, i u ovom ugođaju postaje osvijetljen trg blijed, sumpornožut i limunastozelen. Neizmjer-no me raduje slikati noć na licu mjesta. Ranije se tako nešto crtalo i slikalo danju prema crtežu. Ali mene veseli neposredno slikati stvari«. (W 7). Priča se da je van Gogh, slikajući ovu sliku, obod svog šešira okitio svijećama kako bi mogao raspoznavati boje na paleti.



4 Seljaci kod zdjele krumpira

Travanj-svibanj 1885; ulje na platnu, 81,5×114,5 cm; Stedelijk Museum, Fond Vincenta van Gogha, Amsterdam; F 82

U srpnju 1884. van Gogh se u jednom pismu tužio Theu: »Kada bih samo jednom mogao pronaći odgovarajuće modele onoga tipa koji mi je pred očima (gruba glatka lica niska čela i debelih usnica, ne ono oštro, već punašno i poput Milletovih) ...« (372) I u siječnju 1885. je pisao: »Još ne znam što ću načiniti s tim glavama, ali želim da motiv proizađe iz samih karaktera.« (391)

U slici koja je napokon nastala, glave stvarno odgovaraju tipu koji je van Gogh tražio, ali ga nije našao. Cilj studije sastojao se u vjernom prikazivanju prema prirodi. U ovoj je najambicioznijoj kompoziciji figura kojim je konkurirao Milletu i holandskom realistu Josefu Israëlsu van Gogh je idealizirao likove. Za razliku od većine suvremenih avangardnih umjetnika, van Gogh se do kraja života pridržava tradicionalnog razlikovanja između studije i slike, unatoč tome što ga često u njegovu kasnijem djelu više ne zamjećujemo. Van Gogh je napisao o ovoj slici: »Moglo bi se stvarno pokazati da je to prava slika seljaka. Znam da je to tako ... Držim pogrešnim da se slici seljaka pridaje izvjesna konvencionalna ugladenost. Ako slika seljaka miriše po slanini, dimu i pari krumpira — dobro — to sigurno nije nezdravo.« (404)



5 Noćna kavana

Rujan 1888; ulje na platnu, 70×89 cm; Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut; F 463

Na slici je prikazana kavana koja se nalazila pored van Goghove kuće i u kojoj je obično večerao. »Na veliku radost gostioničara, listonoše kojeg sam već slikao, noćnih ptica i mene samog, ostao sam budan tri noći i spavao danju . . . Slika je jedna od najsurovijih što sam ih ikada slikao. Koliko god bila drugačija, ipak je jednake vrijednosti kao slika »Seljaci kod zdjele krumpira.« (533)

I naredne izjave slikara objašnjavaju što je želio izraziti ovom slikom: »Pokušao sam crvenim i zelenim izraziti strašne ljudske strasti.« (533) »u mojoj slici o noćnoj kavani pokušao sam izraziti kako je kavana mjesto gdje se čovjek može upropastiti, gdje može poludjeti i postati zločincem.« (534)

To su osjećaji osamljena čovjeka koji je mnogo patio, ali to su i riječi umjetnika koji je slikarstvu pripisivao najveće izražajne mogućnosti.



6 Kopačice

Listopad 1883; ulje na platnu, 27,5×35 cm;
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam;
F 19

Van Goghov prijatelj i kolega, slikar Anton Ridder van Rappard neposredno je prije posjetio pokrajinu Drente na sjeveru Holandije, u kojoj je nastala ova slika. Van Gogh se nadao da »će ondje nastati neka vrst slikarske kolonije.« (316) Zimi međutim nije našao nijednog slikara. Ono što je našao bila je »neizmijerna zemlja . . . , neizmijerno nebo . . . U svom svojstvu jedne točkice koja pomno motri druge točkice — bez obzira na neizmjernost — nalazimo da je svaka točkica jedan Millet.« (340)

Premda samo sićušna skica, ova mala slika je karakteristična sinteza romantičnih i realističnih elemenata »kombinacija koju ne smatram lošom.« 298



7 Jesenski krajolik s četiri stabla

Studen 1885; ulje na platnu, 64×89 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 44

U Holandiji su zapisi o radnom postupku kolorista Delacroixa potakli van Gogha na eksperimentiranje bojama. U knjigama je primjerice pisalo kako Delacroix smatra suvišnim da se lokalne boje reproduciraju vjerno po prirodi. Van Gogh je napisao svom bratu: »Uzmimo, nacrtam jesenski krajolik, drveće sa žutom krošnjom. Dobro — ako to shvatim poput simfonije u žutom — što znači onda ako je moja žuta temeljna boja ista kao i boja krošnje? Ništa to ne znači. Mnogo, sve, zavisi od mog osjećaja za beskonačnu raznolikost tonova u jednoj te istoj porodici boja... Zar ne bi bilo bolje da slikar polazi od boja sa svoje palete nego od boja iz prirode?« (429) To je bio princip njegove umjetnosti boje koja nije vjerna slika prirode, već njen izraz.



8 Četiri ptičja gnijezda

Rujan 1885; ulje na platnu, 38,5 × 46,5 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 111

M. E. Tralbaut, van Goghov biograf, opisao je kako je slikar davao djeci nekoliko centa kad bi mu donijeli nešto nova za njegovu zbirku gnijezda. Njegova, »ptičja gnijezda« pretežno su studije, »... poput gimnastike, naime ja sam se s tonovima verao gore-dolje.« (428) No svaki se, pa i najneupadljiviji realistični element može protumačiti na neki način. Van Gogh je svoja »ptičja gnijezda« usporedio sa seljačkim kolibama, budući da i jedno i drugo predstavlja »dom«.



9 Radnice nose vreće u rudniku

Travanj 1881; olovka, pero i kist, 43×60 cm;
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 832

Van Gogh je ovoj slici dao naslov koji podsjeća na Bibliju: *The Bearers of the Burden* (Oni koji nose breme). Izuzevši crteže njegova mladenačkog doba, ova je slika jedna od njegovih prvih slika po sjećanju koje poznajemo. Premda je nastala u Bruxellesu ona se temelji na skicama koje je van Gogh godinu dana ranije naslikao u Borinageu. Kopirajući i crtajući modele nadao se da će se usavršiti u slikanju figura s ciljem da jednog dana proda svoje crteže časopisima.



10 Kopači (prema Milletu)

Listopad/studenj 1880; olovka (osjenčano) i ugljen, 37×62 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 829

Van Gogh je cijenio mnoge slikare, ali Milleta je ipak najstrastvenije i najustrajnije obožavao i kao »slikara seljaka« smatrao svojim uzorom. Između kopija koje je devet godina kasnije načinio u Saint-Rémyju prema Milletovim slikama, nalazi se i verzija te slike u ulju.



11 (lijevo) Čovjek uz vatru

Studen 1881; ugljen, istaknuto bijelim i crvenim
56 × 45 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo;
F 868

Ovakvim se crtežima van Gogh pokušavao razviti kao naturalistički crtač, a da se pri tome ne udalji od Milletova djela.



11 (desno) Sien i kćerka

1883; uljen i olovka, istaknuto bijelim; 53,5 × 35 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; E 1067

U vrijeme dok je živio zajedno sa Sienom Hornik i njenim djetetom, rođenim u srpnju 1882, van Gogh je često obrađivao temu majčinske ljubavi. Crtež zrači ljubavlju, no nije sentimentaln.



12 Na pragu vječnosti (At Eternity's Gate)

Studeni 1882; litografija, 55,5×37 cm; F 1662

Ideja za ovu sliku potječe iz jeseni 1881 (usp. sl. 11 lijevo). Litografija, jedna od devet, koju je van Gogh izradio premda mu se ta tehnika činila zanimljivom mogućnošću kako bi umjetnost bila jeftinija i dostupna narodu) prema crtežu koji je također nosio engleski naziv, naime »Worn out«. Ovdje se ponovno očituje van Goghova želja da crta za engleske časopise, i njegovo divljenje umjetnicima koji već rade na tom polju. Kasnije je u Saint-Rémyju još jednom naslikao ovaj isti predmet, i to u ulju. Slika izražava ono što je van Gogh nazvao »staromodnim osjećajem« (253). Za van Goghovo nastojanje na tom polju karakteristično je da iz promatranja života izvodi određenu misao, a da se pri tome ne udaljuje od naturalističkog prikazivanja.



13 Sorrow

Studen 1882; litografija, 38,5 × 29 cm; Primjerak
Stedelijk Museum, Amsterdam; F 1655

Litografija je nastala prema dvama crtežima iz travnja 1881. Izražajne ravne konture rezultat su svjesnog procesa simplificiranja. Van Gogh je radio »ne po modelu, ali opet točno po modelu... Naime, ispod papira sam imao dva arka kao podlogu... Kada sam skinuo crtež s daske, on se vrlo čisto otisnuo na ta dva arka podloge i onda sam to neposredno po prvoj studiji nacrtao.« (186) I osim toga su njegove vježbe kopiranja uočljive (još u svibnju 1890, nešto prije smrti, zamolio je Thea da mu pošalje udžbenik Charlesa Barguesa »Exercices au Fusain«). Modelom mu je bila Sien Hornik, prostitutka s kojom je živio u Den Haagu. Na jednom crtežu, po kojem je nastao »Sorrow«, stoji Micheletov citat: »Kako je to moguće da na ovom svijetu postoji žena koja je sama i napuštena?«



14 Skutreni dječak sa srpom

Srpanj 1881; crna kreda i vodene boje, 44×34 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 851

Slika vjerojatno prikazuje Pieta Kauffmanna, sedamnaestogodišnjeg vrtlara van Goghova oca koji je Vincentu u Ettenu često služio kao model. Slika je nesumnjivo nastala u prostoriji, tek kasnije je van Gogh dodao krajolik.



15 Studija drveća

Travanj 1882; crna i bijela kreda, tuš, olovka i vodene boje, 49×68,5 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 933 desno

Van Goghova tumačenja ove slike daju nam dodatna objašnjenja o krajoliku kao sredstvu izražavanja osjećaja: »Pokušao sam u krajolik unijeti isti osjećaj kao i u figuru (Sorrow, vidi sl. 13): kako smo u jednakoj mjeri grčevito i strastveno ukorijenjeni u zemlju, a opet olujama na pola iz nje istrgnuti. Htio sam izraziti nešto od životne borbe, kako u ovom bijelom vitkom liku žene tako i u ovom crnom, kvrgavom i čvorastom korijenju.« I pridodaje primjedbku koja točno odražava cilj njegova umjetničkog nastojanja: »Ili bolje: zbog toga što sam nastojao biti vjran prirodi koja mi je bila pred očima, a da pri tome ne filozofiram, nešto je od te velike borbe gotovo nehotice u oba slučaja nazočno«. (195)



16 Sušionica ribe u Scheveningenu

Svibanj 1882; olovka, pero i kist, istaknuto bijelim, 28×44 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 938

Slika spada u seriju od šest crteža koje je van Gogh crtao po nalogu svoga strica (v. bilješku uz sl. 33). Svome prijatelju Rappardu je pisao kako bi sigurno i on u ovim sušionicama ribe pronašao mnogo materijala.« ... Najvjerojatnije liče na slike Ruysdaela. (R 8)



17 Tkalci

Srpanj 1884; ulje na platnu, 61 × 93 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 37

»Često se mnogo radije družim s ljudima koji niti ne poznaju svijet, npr. sa seljacima, tkalcima itd., nego s ljudima civiliziranih krugova.«
(250) U Nuenenu su van Gogha na neki način privlačili ovi siromašni zanatlije, kao ranije belgijski rudari. No zanimali su ga također i kao umjetnika. Slike i crteži tih ljudi objašnjavaju na koji je način pokušavao dati zorni izvještaj o ovoj sredini. Kontrastom između svijetlog i tamnog, u uskim kolibama, slike zrače velikom izražajnom snagom.



18 Mrtva priroda s krumpirom

Rujan 1885; ulje na platnu, 66×78,5 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 107

Iza ove naizgled nevažne teme krije se uska povezanost van Goghovih osjećaja prema seljcima koji su uzgajali svoj skroman proizvod, kako bi se imali čime prehraniti. Van Gogh je ovdje pokušao izraziti slikarskim sredstvima čvrstoću i stvarnost prikazanih predmeta. Boje, zagasiti tonovi okera i modroga intenziviraju utisak promatrača tako da mu se čini kako se stvarno pred njim nalaze predmeti.



19 Vrt župnog dvora u Nuenenu zimi

Siječanj 1885; ulje na platnu, 53,5 × 78 cm; Fond Armand Hammer, SAD; F 67

Ovu je izražajnu panoramu van Gogh slikao s prozora na prvome katu župnog dvora u Nuenu. Pažljivo izrađena perspektiva sa starim crkvenim tornjem kao očištem pokazuje kako se trudio da svlada tehničke teškoće svoje umjetnosti. U jednom pismu piše Rappardu: »Misliš li da ne obraćam pažnju na tehniku...? Svakako to činim, ali samo utoliko, u koliko želim reći ono što imam reći..., ali nije me nimalo briga je li moj jezik takav, kakvim ga želi jedan govornik.« (R 43)



20 Seljanka sa zelenkastom kapom

Proljeće 1885; ulje na platnu, 38 × 28,5 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 74

Od listopada 1884. pa do ljeta 1885. van Gogh je slikao otprilike 40 »glava iz naroda«. Dijelom ih je samo zato slikao kako bi »sakupio iskustva«. Već je u listopadu izvijestio Thea kako »na primjer u jednom prijedpodnevu mogu naslikati jednu glavu po modelu« i kako »više karaktera ulazi u moj način slikanja.« (384) Glave međutim tvore važan dio njegovih pripremnihi radova za sliku »Seljaci kod zdjele krumpira« (sl. 4). »Najbolje se osjećam kad slikam figure.« (391)



21 Studija profila jedne žene

Prosinac 1885; ulje na platnu, 60,5 × 50 cm; privatno vlasništvo, SAD; F 207

Od trgovca umjetninama u Antwerpenu van Gogh je saznao da portreti žena idu u red najtraženijih umjetničkih objekata. To je saznao upravo kada je hitno trebao novaca. Nije međutim ništa prodao. Model mu je opet bila neka prostitutka. Svom je bratu pričao da je ovom slikom želio izraziti nešto »sladostrasno i ujedno stravično izmučeno«. (442)



22 Snopovi

Kolovoz 1885; ulje na platnu, 40×30 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 193

U ovoj se šarolikoj ali ujedno i senzibilnoj maloj studiji pridaje jednoj svakodnevnoj stvari nešto monumentalnoga. Nešto više van Gogh nije mogao ostvariti sve dotle dok se isključivo orijentirao na školu suvremenih holandskih pejzažista. Slika svjedoči o prvoj zrelosti slikara, a ona ga, međutim, nije mogla trajno zadovoljiti.



23 Le Moulin de la Galette

Ljeto 1886; ulje na platnu, 46 × 38 cm; Glasgow Art Gallery; F 274

Prve pariške slike van Gogha su se impresionistima činile nekako nezgrapnim, budući da su njihove tehnike bile složenije i ponešto shematičnije. To je formulirao A. S. Hartrick, poznavatelj van Goghova pariškog doba — »on se ne plaši kista«. Valja još upozoriti na senzibilno promatranje slikara. Uslijed osjećaja što zrače iz ove slike, ona pripada u rod najboljih pejzaža haške škole. U nešto kasnijim djelima u kojima je očitiji utjecaj francuskih kolega, ne nalazimo taj osjećaj više tako često.



24 Mrtva priroda s Cinerarijama

Jesen 1886; ulje na platnu, 54,5 × 45,5 cm; Boymans van Beuningen-Museum, Rotterdam; F 282

Ova slika na grandiozan način spaja načela boja i osjenčavanja, pa se može smatrati prethodnicom kolorističkih slika kojima se van Gogh kasnije sasvim priklonio. Za vrijeme njegova boravka u Parizu naslikao je otprilike 50 slika s cvijećem, kako bi se u prvom redu usavršavao u slaganju boja. U tom ga je pogledu osobito impresionirao slikar Adolphe Monticelli, o kojem je kasnije pisao: »Monticelli je ponekad stručak cvijeća smatrao izlikom da na jednoj jednoj slici prikaže obilje svojih najbogatijih i najskladnijih tonova.« (471)



25 Cviće u bakrenoj vazi

Ljeto 1887; ulje na platnu, 73,5 × 60,5 cm; Louvre, Paris; F 213

Van Gogh se nije u Parizu zanimao samo za radove impresionista. Divio se također i Seuratovu neoimpresionizmu i ljeti je jedno vrijeme radio zajedno s njegovim učenikom Paulom Signacom. Tehnika neoimpresionista sastojala se u tome da se nanose — jedne od drugih odijeljene — točkice komplementarnih boja (kojima se van Gogh već dulje vrijeme bavio). U jednom je pismu van Gogh pisao da traži »tonove koji se lome i neutralne tonove, tamo gdje je zajedno modro i narančasto, crveno i zeleno ili žuto i ljubičasto, kako bi uskladio brutalne ekstreme.« (459a)



26 Koliba u veče

Svibanj 1885; ulje na platnu, 64×78 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 83

Ovo je jedna od najljepših slika iz serije o seljačkim kućama koje je van Gogh naslikao za vrijeme svog posljednjeg ljeta u Holandiji. U ono je doba sve više želio da osjećaje izrazi bojom. Premda ovdje dominiraju uobičajene boje, one su ipak zamišljene na jedan nov način. Tako van Gogh primjerice uspoređuje sumrak s »mekanim sapunom i bakrenom bojom izlizanog novčića od 10 centima«. Njegov romantički realizam i njegova čovjekoljubiva narav očituje se i u slijedećoj izjavi: »Predmet je tako ljubak, dvije na pola porušene kolibe ispod jednog te istog krova podsjećaju me na jedan par istrošenih ljudi koji su postali jednim bićem i koji se oslanjaju jedan na drugoga«. (410)



27 Le Moulin de la Galette

Proljeće 1886; ulje na platnu, 37 × 46 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 227

U Parizu je na kratko vrijeme zanijemio dijalog između »realizma« i »romantizma« u van Gogh-ovim slikama, jer je tada našao zajednički jezik s novom okolinom i umjetnošću i umjetnicima avangarde. Misao da je umjetnost u biti reprodukcija gradskog i predgradskog života nije mu bila nova, jer je on već u Den Haagu načinio crteže samo u tu svrhu (v. sl. 33).

Ova je slika još predimpresionistička, nastala u kratko vrijeme pod vedrim nebom po načelu koje je van Gogh primjenjivao već u Holandiji. Od impresionista je naučio naročito sve ono, što je u vezi s tehnikom boja.



28 Boulevard de Clichy

Veljača-ožujak 1887; ulje na platnu, 46,5 × 55 cm;
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam;
F 292

Ovaj predivni, nježan i tankočutan pogled na jednu parišku ulicu u svojoj se tehnici može usporediti s djelom prijatelja Toulouse-Lautreca. Druge su slike iz pariškog doba možda svojom vanjštinom sličnije djelima impresionista, ali ni u jednom drugom van Goghovu djelu nije savršenije i bolje ostvarena namjera impresionista da uhvate svjetlosne efekte, atmosferu i prolaznost.



29 Restaurant de la Sirène u Asnièresu

Rano ljeto 1887; ulje na platnu, 57×68 cm;
Musée du Luxembourg, Paris; F 313

Slobodan i spontani potez kistom možda izaziva utisak da je slikar sjeo pred svoj stalak u namjeri da fiksira svoje misli gledajući predmet i da se pri tome oslanja samo na svoj nepristrani i prirodni osjećaj. Van Gogh je, međutim, već u Holandiji promatrao prikazivanje vjerno po prirodi sa sve većom skepsom. Počeo je odvajati poteze kistom jedan od drugoga kako bi mogao bolje iskoristiti komplementarne boje — crvenu i žutu, žutu i ljubičastu, narančastu i modru. Time je viđeno uzdigao i naglasio, te postigao veći intenzitet. Također nije slučaju prepuštena perspektivna kompozicija slike, čije očište leži izvan same slike. Od 1882. van Gogh je s vremena na vrijeme upotrebljavao perspektivni okvir kao pomoćno sredstvo, kako bi u svojim slikama bolje raspodijelio prostor i sustavno smanjivao predmete. Ovakve poluzanatske metode nisu za van Gogha predstavljale znak jednostavne točnosti; one su štoviše bile osnovom za njegovo već upravo fantastično prikazivanje prirode.



30 Ribolov u proljeće

Ljeto 1887; ulje na platnu, 49 × 58 cm; Art Institute, Chicago; F 354

Stalno ponavljanje žarko žutog sunčeva svjetla, u kojem predmeti bacaju modre i ljubičaste sjene, i često spajanje crvene i zelene boje daje van Goghovim slikama ponekad dogmatski privid, a da pri tome one ne gube na svježini. Slika »Ribolov u proljeće« sinteza je neoimpresionističkih ideja i impresionističke spontanosti i osjećajnosti. Slika se bez daljnjega može mjeriti sa slikama Pissarova ili Moneta. Van Gogh se već nalazi na putu prema svojim jedinstvenim remek-djelima posljednjih stvaralačkih godina, u kojima je pronašao vlastiti stil.



31 Žitno polje sa ševom

Ljeto 1887; ulje na platnu, 54×65 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 310

Od najjednostavnijeg predmeta van Gogh je ovdje stvorio djelo izuzetno izražajne snage i prenio promatraču lipanjski ugođaj na selu.



32 Mrtva priroda s voćem

Jesen 1887; ulje na platnu, 49×65 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 383

Neke mrtve prirode iz druge polovice god. 1887. svjedoče o savršenstvu uporabe slikarskih sredstava koje inače više ne nalazimo u van Goghovu djelu: bogate i smjele kombinacije boja, spajanje crteža i boje. Ova kompozicija boja tvori novu dinamiku slike koja prekida statičnim konceptom kompozicije boja u tradicionalnim mrtvim prirodama. Osim toga je van Gogh pokušao da u ovoj slici također i na okviru slike nastavi sklad žuto-zelenog.



33 Ulica u jevrejskoj četvrti Den Haaga

Veljača-ožujak 1882; pero i olovka, 25×32 cm;
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 918

Trgovcu umjetninama Corneliusu van Goghu, Vincentovu stricu toliko se svidio ovaj crtež da je naručio seriju od dvanaest motiva grada Den Haaga. Mada su oba muškarca bila različita karaktera, ova je mogućnost — dokazati svoje sposobnosti i konačno osigurati vlastitu egzistenciju — značila Vincentu vrlo mnogo, koji je u to doba još uvijek radije slikao po modelima. Svome je bratu priznao: »Theo, ja zaista nisam slikar pejzaža; ali ako ću ikada slikati pejzaže tada će u njima uvijek biti nešto figurativnoga.«



34 Polja krumpira iza duna

Srpanj 1883; kist i tuš; bijelo istaknuto, 27,5 × 42 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 1037

Od vremena do vremena se van Gogh bavio mišlju kako bi bilo potrebno sakupiti rezultate svojih studija u jedno veće djelo. Tako je pomišljao na sliku koja bi nosila naziv »Kopači krumpira«. Nikada nije ostvario tu namjeru. Ova znalačka skica krajolika, po svoj je prilici trebala činiti okvir ljudskim likovima za koje je izrađivao studije na drugim listovima.



35 Cesta

Proljeće 1882; pero i crna kreda, bijelo istaknuto, 26×36 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1089

Ovaj crtež je po svojoj tehnici vrlo sličan panoramama grada koje je van Gogh 1882. radio po narudžbi svoga strica Corneliusa van Gogha (v. sl. 16 i 33). Olujni oblaci i vrlo naglašena perspektiva daju slici zapravo više dramatičnosti koja bi bila u vezi s panoramama neumjesna. Otkrilo se da se ovdje radi o krajoliku oko Loosduinena, malog mjesta na prilazu Den Hagu, krajoliku koji se van Goghu svidio jer je zabačeniji i prirodniji od Scheveningena. Van Gogh je međutim onamo došao prvi puta tek 1883. (v. pismo 306)



36 Put s hrastovima

Ožujak 1884; pero i olovka, 40 × 53 cm; Stedelijk Museum Amsterdam; F 1129

Predivan primjer »romantičnog realista« van Gogha, koji je najjednostavnije predmete djelovanjem svjetla činio nestvarnim. M. E. Tralbaut je ustanovio da slika prikazuje put koji vodi izravno uz vrt župnog dvora u Nuenenu. Na slici 7 nalaze se ista stabla.



37 (lijevo) Beskućnik s cilindrom

Listopad 1882; olovka i crna kreda, 60×35,5 cm;
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam;
F 985

Crteži poput ovog ovdje, uvjerljivi kao Dickensovi opisi, s istom tendencijom pretjerivanja, pokazuju kako bi van Gogh bez daljnjega mogao opstati uz Fildesa, Holdesa, Herkomera i uz mnoge druge engleske ilustratore časopisa kojima se toliko divio. To mu je i ostala neostvarena želja.



37 (desno) Beskućnik sa štapom

Listopad 1882; olovka, 50×30,5 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 962

»Ubogima« su nazivali građani Den Haaga stanovnike svojih ubožnica, i muške i ženske, čije je brojne studije van Gogh nacrtao u jesen 1882. Ovaj starac ovdje je sa svojom »ljupkom ćelavom glavom, velikim gluhim ušima i bijelim zaliscima« bio sigurno čest gost van Goghova ateliera, jer ga vidimo na mnogim crtežima.



38 (lijevo) Mladi seljak

Ožujak 1885; olovka, 35×21,5 cm; Rijksmuseum
Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1146

Ova je slika iz niza naslikanih i nacrtanih »Glava iz naroda« koje je van Gogh izradio kao studije za sliku »Seljaci kod zdjele krumpira« (v. bilješke uz sl. 20). Usporedivši ovu glavu s figurom lijevo konačne slike (sl. 4) može se uočiti nešto od cilja za kojim je van Gogh težio u slici »Seljaci kod zdjele krumpira«: polazeći od modela slikati likove koji utjelovljuju određene tipove.



38 (desno) Portret oca

Srpanj 1881; olovka i tuš; bijelo (ulje) istaknuto,
33×25 cm; A. R. W. Nieuwenhuizen Segaar-
-Aarse, Den Haag; F 876

Pretpostavlja se da je ovaj portret umjetnikova
oca jedina slika koja je rađena po fotografiji.
Između oca i sina postojao je često napet odnos.



39 (lijevo) Seljanka koja kopa

Lipanj-srpanj 1885; crna kreda, 55,5×40,5 cm;
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam;
F 1255

Između 1881. i 1885. van Gogh se iskušavao i usavršavao u brojnim tehnikama crtanja. U studijama seljaka koji rade, a kojima se bavio posljednjeg ljeta u Holandiji, zadao je sebi dva određena cilja: prvo »prikazati lik seljaka pri radu« jer »raditi — to čine i likovi na slikama starih majstora« (418) i drugo razviti novu tehniku slikanja, odnosno princip slikanja.

Citirao je oduševljeno misao Eugênea Delacroixa: »kod slike ne treba početi s konturama, već sa sredinom«. U jednom pismu Theu piše: »na ovim novim crtežima započinjem slikati likove od trupa i čini mi se da time postaju punijim i širim. Ako njih pedeset nije dovoljno, tada ću ih naslikati stotinu . . . , sve dok ne dobijem ono, što želim, naime da je sve oblo, a da forma, tako reći, nigdje nema svoj početak i kraj, te da ona čini harmoničnu cjelinu.« (408)



39 (desno) Žena na klupi

Proljeće 1883; kreda (lavirano), olovka i kist, bijelo (ulje) istaknuto, 56 5 × 44 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 1056

Pored ostalih mogućnosti izražavanja, van Gogh uvodi vrlo spretno tradicionalna sredstva svjetla i prostora kako bi pojačao izraz slike. Služi se raznim sredstvima izražavanja — kao i obično u svojim ranijim crtežima.



40 Žena u crnini

Travanj 1882; olovka, pero, kist, lavirano, 58 × 42 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 935

Kao model za ovu izražajnu sliku poslužila mu je Sien Hornik (v. bilješku sl. 13). Očito je u ovoj slici izražen isti osjećaj kao i u litografiji »Sorrow«, samo što je sada manje idealiziran. Obje slike pokazuju ekstreme simbolizma i naturalizma između kojih se van Goghovo djelo kreće.



41 Žena koja sjedi

Zima 1886—87; ulje na platnu, 61 × 46 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 369

Iz pisma bratu Theu što ih je van Gogh pisao ljeti 1882, nakon rođenja kćerke svoje suputnice Sien, proizlazi kako je u ono doba novorođeno dijete osjećao prekrasnim obogaćenjem svoga života — iako ono nije bilo njegovo. Čini se kao da ovi osjećaji, možda još nježniji, dolaze do izražaja u ovoj slici. Ista se tema ponavlja u apstrahiranoj formi u slici »La Berceuse« (v. sl. 83).



42 Žena u Café „Tambourin”

Veljača-ožujak 1887; ulje na platnu, 55,5 × 46,5 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 370

Za ovu je sliku vjerojatno služila kao model »La Segatori«, talijanska vlasnica Café Tambourin na Boulevard de Clichy (v. sl. 28). Van Gogh je u ovom caféu imao dvije izložbe, jednu vlastitih djela, te slike prijatelja, među njima i Antequina, Bernarda i Toulouse-Lautreca, a drugu japanskih drvoreza. Jedan takav drvorez vidi se desno na zidu.



43 Talijanka

Zima 1887—88; ulje na platnu, 81 × 60 cm; Louvre, Paris; F 381

Pretpostavlja se da i ova slika predstavlja »La Segatori« (v. sl. 42). Gauguin piše u svojim sjećanjima, na koja se međutim ne možemo potpuno osloniti, kako mu je van Gogh povjerio da je s njom imao ljubavnu vezu. Bez obzira na točnost ove pretpostavke, stoji da »Talijanka« pripada grupi najboljih portreta koje je van Gogh naslikao. Neposredna draž portreta je u fingiranoj naivnosti ove žene.



44 Cipele

Zima 1886—87; ulje na platnu, 49 × 72 cm; Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts; F 332

Gotovo su sve teorije o simboličkom značenju mrtve prirode s cipelama više fantastične no jasne. Van Gogh je doduše volio izražavati misli i simbole realnim predmetima, no to se najmanje odnosi na njegovo pariško doba. Nagađanja, međutim, ne moraju zbog toga utihnuti. Ipak moramo ukazati na to ga je zbog vježbanja, slikar Anton Mauve, njegov bratić, u prosincu 1881. u Den Haagu »instalirao pred mrtvu prirodu, parom drvenih cipela i drugih predmeta.« (162)



45 Suncokreti

Kasno ljeto 1887; ulje na platnu, 43×61 cm;
Metropolitan Museum of Art, New York; F 375

U kasnu jesen 1887. izmijenili su Vincent van Gogh i Gauguin slike među kojima se nalazila ova i jedna slika kite suncokreta. Gauguin je kasnije naslikao vao Goghov portret, na kojem ga prikazuje pri radu na jednoj slici sa suncokretima koji su u međuvremenu postali njegov znak raspoznavanja. Van Gogh sam nije u njima vidio ništa više od jedne mogućnosti razvijanja svoga smisla za boje, i daljnjeg razvijanja valovita i gipka načina slikanja što je posebno 1889. obilježilo njegov stil.



46 Le Père Tanguy

Jesen 1887; ulje na platnu, 92×73 cm; Musée Rodin, Paris. F 363

»On je takva iskusna stara duša, i još često mislim na njega«, pisao je van Gogh kada se nalazio u Arlesu. (476) Naslikao je tri portreta ovog dragog trgovca bojama (koji je imao zlu ženu). Mnogi su avangardni slikari izlagali svoje slike u njegovoj trgovini; međutim su se vrlo rijetko nalazili kupci. Japanski su drvorezi vjerojatno pripadali ovoj zbirci Vincenta i Thea van Gogha. U Parizu je Vincent izradio kopije raznih drvoreza. Još se u Holandiji za to zanimao, no sada su ti drvorezi postajali sve važnijim moralnim i estetskim podstrekom njegovoj umjetnosti.



47 Patience Escalier

Kolovoz 1888; ulje na platnu, 69×56 cm; u vlasništvu nasljednika Sir A. Chester-Beatty, London; F 444

Model za ovaj portret bio je nekadašnji govedar iz Camargue, koji je radio kao vrtlar u Arlesu. Bio je utjelovljenje onog tipa seljaka, koji je van Gogha posebno privlačio. U jednom pismu kaže: »U Provencei ima više od svega drugoga sitnih seljaka à la Millet«. (519) U ovoj slici oživljuju opet oni motivi iz holandskog vremena koji su neko vrijeme u Parizu bili potisnuti. Opet upada u oči kontrast komplementarnih boja i »jedna jarko narančasta pozadina — koja ne namjerava prikazati frapantnu sličnost s jarko crvenim zalaskom sunca, no ipak možda izaziva predodžbu o njemu.« (529)



48 Pont de Langlois

Ožujak 1888; ulje na platnu, 54×65 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 397

»Vjerujem u bezuvjetnu nužnost nove umjetnosti boja, slikanja — umjetničkog života«. (469) Van Gogh je slikao ovu sliku jednim perspektivnim okvirom (v. bilješku sl. 29). Time je slika koja je i inače svojim jakim bojama upadna (»tlo je jarko narančasto, trava vrlo zelena, nebo i voda modri«) dobila na dodatnoj jasnoći i strogosti. Ovu je shemu van Gogh želio zadržati i na okviru koji je zamislio kraljevsko modrim sa zlatnim ruhom. U istom je pismu napisao da je slika »nešto zgodno... što ne radim svaki dan«. Već je tada spoznao kako se sve više počeo odvajati od tehnika i estetike impresionista.



49 Vrba s pastirom

Ožujak 1884; tuš i olovka, bijelo istaknuto, 39,5 × 54,5 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1240

Van Gogh je bio uvjeren da uvijek postoje kupci za pomno pripremljene i izrađene crteže, mada ih on sam nije nalazio. Crteži pokazuju zbog čega je trpio »učene« tehnike u času kada je u njima našao neki izražaj, i zbog čega se toliko trudio oko perspektive. Ona je činila čvrst formalni temelj na kojem je mogao graditi svoj rad, a osim toga ona uvodi promatrača u sliku, tako da prikazano neposredno doživljava.



**50 Studija za sliku »Seljaci kod zdjele krumpira«
(Ruke koje drže štap)**

Proljeće 1885; crna kreda, 34 × 42 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1168
lijevo

Vidi bilješku slike 51 lijevo



51 (lijevo) Studija za sliku »Seljaci kod zdjele krumpira«

Proljeće 1885; crna kreda, 34×42 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1168 desno

Površna, ali vrlo izražajna skica predmeta koju je van Gogh na slici sistematičnije i detaljnije izveo. U ono je doba radio brojne studije ruku, mnoge od njih za sliku »Seljaci kod zdjele krumpira«. Ruci kao najizražajnijem dijelu čovjeka posvetio je mnogo pažnje nakon što je odlučio postati portretistom.



51 (desno) Sadrena figura s cilindrom

Rano ljetò 1886; crna kreda, 38 × 19,5 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1363

Crtež koji je po svoj prilici nastao kod Cormona u Parizu nije zacijelo ništa drugo od atelijske šale. Ona je ipak privlačna jer se u njoj naslućuje nešto od slikareva humora. U Antwerpenu se slikar doduše pomirio sa činjenicom da slika po sadrenim otiscima; s »hladnim« se načinom, kako se od njega i očekivalo, nije mogao pomiriti (tako da sadrene figure u njegovim studijama poprimaju neočekivano čulne crte). Nadalje privlače zbog spajanja elemenata konvencionalnog umjetničkog odgoja i konvencionalnog načina života.



52 (gore) Pogled na Paris

Prva polovina 1886; olovka, 11,5×19,5 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1385

Crtež je primjer impresionističkog načina slikanja što ga je van Gogh usvojio za vrijeme svog boravka u Antwerpenu.



52 (dolje) Pogled na Pariz

Ljeto 1886; crna, bijela i crvena kreda, 22×30 cm,; Rijksmuseum Vincent van Gogh; Amsterdam; F 1387

Ovo je jedno od mnogih pogleda na Pariz i to iz Theova stana na Montmartreu. Posebno je upadna razlika između ovih crteža i onih detaljnijih iz godine 1884.



53 (gore) Plastovi sijena

Lipanj 1888; pero i trska, 24 × 32 cm; Muzej lijevih umjetnosti, Budimpešta; F 1426

»Crtež s plastovima sijena u seljačkom dvorištu činit će Ti se pomalo čudnim, no učinio sam ga na brzinu, kao skicu za jednu sliku (v. sl. 60) i da bi jednom tu stvar vidio.« (498) Osebuja valovitost bi se vjerojatno trebala shvatiti kao posljedica brzog postupka, a ne kao samovoljna stilizacija.



53 (dolje) Vrt

Srpanj 1888; pero, 25,5×35 cm; Rijksmuseum
Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1421

Crteži perom koje je van Gogh izradio nakon povratka u južnu Francusku su po strukturi sitnih poteza izražajniji, mnogostraniji nego raniji. Osim toga su svjetliji, jer van Gogh nije više crtao tako gusto. Oni tvore sintezu »površne« tehnike impresionizma i preciznosti njegova prijašnjeg stila slikanja.



54 (gore) Kuće u Seintes-Maries

Lipanj 1888; olovka i trska 30×47 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1438

U lipnju 1888. naslikao je i nacrtao za vrijeme jednosedmičnog boravka u ribarskom mjestu Saintes-Maries-de-la-Mer niz slika među kojima je i ova (v. sl. 54 dolje i 55 dolje.) Nekoliko ovih crteža podsjeća po svojoj prisnosti s prirodom na Rembrandtove crteže i bakropise. Van Gogh je vrlo dobro poznavao djela mnogih nizozemskih slikara sedamnaestog stoljeća, i posebno ih je cijenio.



54 (dolje) Ulica u Saintes-Maries

Lipanj 1888; trska 24 × 31 cm; Museum of Modern Art, New York; F 1435

Kolibe u Saintes-Maries podsjećaju van Gogha na seljačke kuće holandske provincije Drente gdje je 1883. proveo nekoliko mjeseci. Boravkom na moru odlučio se konačno da ostane u južnoj Francuskoj. Čini se da se za ovaj crtež služio perspektivnim okvirom. Posljedica toga je brutalna, jer se potpuno ravno očište nije moglo prikriti kao na uljenoj slici.



55 (gore) Ulica s telegrafskim stupovima

Kolovoz 1888; pero i olovka, 24×32 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1495

Ovaj je predmet pomalo neobičan za van Gogha, koji je inače preferirao običnu prirodu, život seljaka pri radu ili pak gradski život. Zouaveu Milletu, van Goghovu prijatelju, svidio se međutim moderni »touch« jedne slične slike s ulicom, željezničkim tračnicama, telegrafskim stupovima i dizalicom.



55 (dolje) Pogled na more

Lipanj 1888; trska 24×32 cm; Musée d'Art Moderne, Bruxelles; F 1430 b

Između van Goghovih crtanja i slikanja nije više bilo bitnih razlika. Kod ove slike se vjerojatno radi o »skicama prema studijama uljem«, o kojima piše u pismu br. 519: »Mislím da je svuda ideja dobra, no studijama u ulju nedostaje jasnoća u vođenju kista. Razlog više što sam imao potrebu da ih nacrtam.«



56 Gradski park u Arlesu

Rujan 1888; kreda, pero i trska, 49 × 62,5 cm; Art Institute, Chicago; F 1468

Ovo mjesto, od kojeg postoji nekoliko platna, inspiriralo je van Gogha za jedan od njegovih najdivnijih crteža. U jednom pismu Gauguinu piše: »U ovom običnom javnom parku postoje biljke i grmlje što dočaravaju predjele koje u našoj mašti nastavaju Boticelli, Giotto, Petrarca, Dante i Boccaccio.« (553a)



57 Pogled na Arles s perunikama

Svibanj 1888; ulje na platnu, 54×65 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 409

Van Gogh je ovu sliku detaljno opisao u jednom pismu Gauguinu. Njemu se žali. »Dok sam na ovome radio pokosili su livadu, tako da je ovo samo studija, a ne gotova slika koju sam zamislio. Ali kakav motiv, zar ne? Ovo žuto more perunika, a u pozadini koketni mali grad prepun lijepih žena!« (B 5) Treba istaći čvrste konture kojima je van Gogh na kraju uokvirio cvjetove. Tome se udaljuje od impresionističkih manira u potrazi za nečim konačnim — a to se može naći u japanskim drvorezima i možda kod Bernarda kojemu je poslao nekoliko svojih posljednjih crteža s djelomično vrlo naglašenim konturama.



58 Autoportret uza slikarski stalak

Siječanj-veljača 1888; ulje na platnu, 65×50,5 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 522

Ovdje je, prema mišljenju Johanne van Gogh-Bongers, supruge Thea van Gogha, sličnost s Vincentom najvjernija. Ona ga je prvi put susrela u svibnju 1890, dvije godine nakon nastanka ove slike. U pismu sestri Vincent naziva ovaj autoportret »skicom« koja bi se trebala dalje obraditi, jer, kako on tvrdi »jedan te isti čovjek može poslužiti kao objekt za potpuno različite portrete..., a upravo u tome prednjači impresionizam — nije banalan, a postiže se dublja sličnost nego fotografijom.« (W 4) Pojam »impresionizam« u ovom slučaju jedva odgovara, jer je van Gogh ovdje, više no u ostalim djelima, intenzivirao kontraste boja, posebice između komplementarnih kao što su narančasta i modra. Time je postigao novi vrhunac svoje izražajne snage. Boje nije miješao, nego ih je izravno prenosio s palete.



59 **Souvenir de Mauve (Breskve u cvatu)**

Ožujak 1888; ulje na platnu, 73 × 59,5 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 394

Teško se može prigovoriti kada van Gogh piše: »Vjerojatno najbolji pejzaž koji sam ikada naslikao . . . nešto nježno i u isti mah šaroliko«. (472) Slika pripada seriji drveća u cvatu. Inspiraciju za tu sliku našao je u japanskim drvorezima, a slikom se počeo baviti odmah nakon dolaska u Arles. Sveukupno je naslikao devet ulja. Slike su bile zamišljene kao ukrasi, čija bi glavna svrha bila u tome, da stvore ugođaj »nježnosti i šarolikosti«. Iste je namjere imao slikajući kasnije seriju suncokreta. To svjedoči o činjenici da se van Gogh u međuvremenu distancirao od ranijeg mišljenja kako za njega slikanje predstavlja »prozor u svijet«. Naziv »Souvenir de Mauve«, dolje lijevo na slici, odnosi se na haškog slikara Antona Mauvea, koji je van Gogh podučavao kratko vrijeme 1882. godine. Netom prije nastanka slike Mauve je umro. Van Gogh je namjeravao ovu sliku pokloniti udovici kao uspomenu. Iz tog je razloga izradio još jednu kopiju kako bi opet upotpunio seriju.



60 Plastovi sijena u Provencei

Lipanj 1888; ulje na platnu, 73 × 92,5 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 425

Mjesec dana prije što je započeo slikanjem van Gogh je napisao: »Nadam se da će se u ovom kraju kasnije pojaviti i drugi slikari, kako bi učinili one, što su Japanci kod sebe postigli.« (484) Japanci nisu stvorili samo umjetnost koja je po mišljenju van Gogha i mnogih drugih umjetnika njegove generacije probudila evropsku tradiciju, već su Japanci registrirali život i ljude grada, sela, svoj narod i svoju povijest. U istoj namjeri, naime da prikaže tipične seljačke poslove, van Gogh je naslikao plastove sijena. Naslikao je tri slike na tu temu; crtež sl. 53 pripada ovom tematskom krugu. Bio je vjerojatno studija za uljenu sliku, premda je van Gogh radio i crteže prema platnima.



61 Sijač

Lipanj 1888; ulje na platnu, 64 × 80,5 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 422

Tema ovog simboličnog djela odnosi se na van Goghove slikarske početke. Nehotice izaziva dojam kako se opet želio mjeriti s Milletom. No ponovo je bio nezadovoljan i smatrao je rezultat »skicom«. »Jako me muči pitanje da li da se njome ozbiljno pozabavim i učinim od svega toga izvanrednu sliku«. (501) Po bojama — nebo je žuto i zeleno, tlo ljubičasto i narančasto — nalikuje na Delacroixovu sliku stropa u Louvreu »Apolonova pobjeda«. Na toj slici zlatno svjetlo okružuje boga sunca u kolima isto tako kao što sunčevo svjetlo obasjava sijača na van Goghovoj slici. Na ovoj slici je van Gogh ovim ponovno oživjelim motivom izrazio svoje divljenje toj dvojici modernih majstora koje je posebno cijenio (kasnije je smatrao sijača simboličkom antitezom koscu — v. sl. 95). Ni u jednoj drugoj slici nije jasnije pokazano za čime je van Gogh tragao: za umjetnošću čiji bi predmeti trebali biti stvarni, a osjećaji izazvani ovom stvarnošću bili bi izraženi u tehnici slikanja. Već u rujnu je van Gogh mogao smatrati »Sijača« prvom slikom svoga novoga stila. »Noćna kavana« je jedan noviji primjer za taj stil.



62 Suncokreti

Kolovoz 1888; ulje na platnu, 93×73 cm; National Gallery, London; F 454

U kolovozu 1888. van Gogh je započeo svoja čuvena ulja s motivima suncokreta. Zamišljao ih je kao dekoraciju za atelijer u koji se uskoro trebalo useliti i Gauguin. Na početku je ta serija trebala obuhvatiti šest, a zatim dvanaest slika »simfonija u plavom i žutom«. (526) Van Gogh, međutim, nije svoj plan proveo do kraja. Kod dva još postojeća primjera se radi o kopijama koje su nastale u siječnju 1889. »Suncokreti« se ubrajaju u najpoznatije van Goghove slike, i to punim pravom, kada pomišljamo na fine nijanse boja, tih intenzivnih karakterističnih boja za njegovo djelo.



63 Le Zouave

Lipanj 1888; ulje na platnu, 65×54 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 423

»Jarko«, »odbojno«, »brutalna kombinacija jarkih tonova boja« — tako je sam slikar opisao ovu sliku. Zacijelo nam se kontrast komplementarnih boja ovdje čini naročito ekstremnim. Slika predstavlja pripadnika čuvenog francuskog odreda kojeg je prvobitno postavio Alžir i koji je zadržao maursku uniformu. Van Gogh je o tome pisao: »Volio bih uvijek raditi tako vulgarne i kričavo jarke portrete kao što je ovaj. Pri tome nešto naučim, a upravo to i očekujem od svoga rada.« (501)



64 Sijač

Studen 1888; ulje na platnu, 73,5 × 92,5 cm; Zbirka E. G. Bührle, Zürich; F 450

Predmet što ga je van Gogh već jednom naslikao iste godine i smatrao skicom (sl. 61) približava se slikarovoj predodžbi o »pravoj« slici. Pod Gauguinovim utjecajem nastala je uspješnija i u pravom smislu riječi značajnija kompozicija u kojoj je simbol direktno izražen. Van Gogh je, međutim, morao uvidjeti da mu ovaj način prikazivanja ne odgovara, odnosno ta tendencija udaljavanja od realne prirode.



65 Les Alyscamps, padanje lišća

Listopad 1888; ulje na platnu, 73×92 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 486

»Les Alyscamps« ostaci su čuvene galo-rimske ceste s grobovima u Arlesu. Van Gogh je naslikao ovu sliku neposredno nakon Gauguinova dolaska. Jednolične i jarke boje, jake konture i perspektiva koja je usmjerena na naglašavanje dekorativnih točaka nalaze se doduše već i u ranijim djelima — ali ovdje bez sumnje odražavanju Gauguinovu blizinu i neposrednu blizinu Emilea Bernarda. Gauguin je ponio jednu od svojih posljednjih slika u Arles. Van Gogh ju je kopirao. Nadao se da će Gauguin »utjecati na moj način slikanja, usudujem se reći u dobrom smislu.« (544)



66 Mlin u Arlesu

Rujan 1888; ulje na platnu, 65 × 54 cm; Albright-Knox Art Gallery, New York; F 550

1888. i 1889. van Gogh je često upozoravao na to da se viđeno treba »pretjerati« kako bi se mogao izraziti njegov pravi efekat. Ovu misao možemo povezati s njegovom ambicioznošću da stvori novu umjetnost, koja bi trebala nadilaziti impresionizam. Unatoč površnijem načinu slikanja i ova se studija uklapa u cjelinu njegova djela. Godinama je razvijao takav osjećaj za boje pred kojim promatrač mora kapitulirati, unatoč svim odstupanjima od »varljivog realizma«. Svome je bratu van Gogh pisao: »Sadašnje studije čine, u pogledu boja, jedinstvenu cjelinu. Potezi kistom nisu jako odijeljeni i tonovi su vrlo često zagasiti i nehotice moram nanositi boju u debljim slojevima à la Monticelli.« (541)



67 Studija portreta Eugènea Bocha

Rujan 1888; ulje na platnu, 60×45 cm; Louvre, Paris; F 462

Boch je bio belgijski slikar s kojim se van Gogh sprijateljiio u Arlesu. Ovim je portretom pokušao prikazati pravu narav toga čovjeka. Slika »mladog čovjeka s Danteovom glavom« potekla je od predodžbe koju je van Gogh već jednom prije ovako formulirao: »Želio bih načiniti sliku prijatelja, umjetnika koji sanja o velikim stvarima, koji radi kao što slavuj pjeva, jer je to u njegovoj prirodi. U sliku želim unijeti divljenje, ljubav koju za njega osjećam. Dakle, najprije ću ga takvim naslikati kakav on jest, što vjernije mogu. Ali time portret nije završen. Da bih ga dovršio moram postati samovoljan kolorist. Pretjerujem, ... dopirem sve do tonova narančastog, do kroma, do blijedog limunastožutog. Iza glave, umjesto bezizražajnog otrcanog zida, slikam beskrajnost ... nešto tajanstveno poput zvijezde na zagasito modrom nebu.« (520)



68 Autoportret

Rujan 1888; ulje na platnu, 62 × 52 cm; Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts; F 476

Van Gogh se za ovu sliku koja gore lijevo nosi oznaku «à mon ami G(auguin)» mijenjao s Gauguinom za njegov autoportret. U pismima svome bratu Theu i Gauguinu objašnjavao je svoj pokušaj da prikaže djelić naravi japanskog monaha, »budističkog svećenika, čednog obožavaoca vječnog Buddhe«. (545) Zacijelo nije odabrao ovu usporedbu zato što je volio sve japansko, već i zbog toga što on u sebi posjeduje predanost povezanu potrebom za zajednicom i izoliranošću, za stvari koje se nalaze — kako su smatrali Gauguin i van Gogh u samoj prirodi njihove umjetničke borbe za opstanak.



69 L'Arlesienne (Madame Ginoux)

Studen 1888; ulje na platnu, 90×72 cm; Metropolitan Museum of Art, New York; F 488

Obitelj Ginoux imala je kavanu u kojoj je van Gogh ponekad objedovao. Ta je obitelj pripadala u njegove najprisnije prijatelje u Arlesu. Neravnomjerne dekorativne konture preuzeo je iz japanskog slikarstva. Za van Goghovo poimanje južne Francuske važno je znati da je on vjerojatno mislio kako bi, slikajući »japanski«, mogao prikazati narav južnih Francuza.



70 Žuta kuća

Rujan 1888; ulje na platnu, 76×94 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 464

U svibnju je van Gogh iznajmio malu kuću na desnoj strani slike koja je na svakom katu imala po dvije prostorije. Najprije ju je koristio samo kao atelijer, a onda se u rujnu u nju uselio, neposredno prije nastanka ove slike. U studenom i prosincu je ovdje zajedno s Gauguinom živio. »Žuta kuća« je jedna od najsvježijih i najšarolikijih i ujedno najprostodušnijih i najspontanijih van Goghovih slika. Gotovo je sigurno kako je svjesno odabrao ova svojstva, a naročito žarku boju koja mu je služila kao izražajno sredstvo ugođaja i podneblja. Van Gogh se nadao da će ova južnim suncem obasjana kuća uskoro postati središtem novog umjetničkog pokreta.



71 Spavaća soba

Listopad 1888; ulje na platnu, 72×90 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 482

Van Gogh je želio da ova slika — svojom jednostavnom i jasnom koncepcijom, svojim nježnim bojama i odsutnošću sjena — zrači mirom. Ta je ideja odgovarala predmetu kao i stanju u kojem se u ono vrijeme slikar nalazio. Svome prijatelju Gauguinu je objasnio kako je svoje oči podvrgnuo prevelikom naporu i kako stoga sada radije radi u kući.



72 Izorana polja

Rujan 1888; ulje na platnu, 72×92 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 574

Jasno omeđen horizont i čvrsto očište bili su dovoljni kao osnova da van Gogh razvije jednu od svojih najnježnijih harmonija boja, nježan i senzibilan motiv koji bi se mnogima činio prozaičnim. Tehnika slikanja ove slike ima posebno značenje: van Gogh je htio raditi »poteze kistom koji su ujednačeni i koji po ugođaju međusobno odgovaraju kao glazba koja se svira s osjećajem.« (543)



73 Vrt

Srpanj 1888; pero i trska, 49×61 cm; Zbirka Oskar Reinhart, Winterthur; F 1455

»Ako su crteži koje Ti šaljem suviše kruti tada je to zbog toga što sam ih načinio kako bi mi kasnije — u slučaju da još postoje — mogli poslužiti kao misao vodilja pri slikanju.« (519) Od ovog vrta postoji također i jedno ulje s jednakim mnoštvom poteza kistom, no mnogo slobodnije naslikano.



74 (gore) Masline

Kasno ljeto 1889; olovka, pero i trska, 47 × 62,5 cm; Nationalgalerie, Berlin (DDR) F 1544

Za van Gogha su maslinici pripadali karakterističnim obilježjima krajolika oko Saint Rémya. Svojim naturalističkim osjećajem za reprezentativno prikazivanje slikao je masline onako kakve one i jesu. Ovdje prikazane masline zacijelo pripadaju njegovim najtankoćutnijim kasnim crtežima. One govore o slikarevu pokušaju da dospije do »osobne volje«, do »proživljenih linija«. jer, ondje gdje su linije čvrste i proizvoljne počinje slika, pa bilo to i pretjerano.« (607) Htio je prikazati bit krajolika nadilazeći »fotografsku i praznu perfekciju«. Stoga su njegovi vlastiti osjećaji bili zaista važan element, što još ne znači da je on bio radikalni subjektivist.



74 (dolje) Park ludnice u Saint-Rémyju

Svibanj 1889; crna kreda, pero i trska, 47 × 61 cm; Galerie Bellarte, Zürich; F 1545

Ova kompozicija, od koje postoje još dvije verzije u ulju, primjer je van Goghove sposobnosti da iz naizgled neprikladnog materijala stvori dramatičan prizor. Kao i impresioniste, tako su i njega vrlo malo zanimali tradicionalni »produhovljeni« pejzaži (kao Holanđanin poznavao je i drugu tradiciju). Ali za razliku od impresionista, on se nije bavio samo »efektom« ili prisnim izgledom krajolika punim atmosfere, već i njegovim izvanprirodnim manifestacijama koje za van Gogha nisu bile maštarija, već instinkt i osjećaj. Iz tih je razloga van Gogh bio nepovjerljiv prema onima koji su slikali metafizičke slike, a da se prethodno nisu bavili realnošću.



75 Bunar u vrtu ludnice u Saint Rémyju

Svibanj 1889; crna kreda, pero i trska, 49,5 × 47 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1531

Melirana sjena ispod stabala parka ludnice u Saint Rémyju uvjerljiv je primjer van Goghove sposobnosti variranja i profinjenosti.



76 Krajolik kod Montmajoura

Srpanj 1888; pero, trska i crna kreda, 49 × 61 cm;
British Museum, London; F 1424

Montmajour je brežuljak u blizini Arlesa. Na njegovu vrhu je jedna opatija. S tog vidikovca je van Gogh načinio čitav niz crteža. U jednom pismu ih je opisao svom bratu: »Vidiš da tu nema nikakva efekta.« (Ovdje nagovještava efekte oko kojih su se trudili impresionisti prikazivajući npr. nebo). »Na prvi pogled je to zemljopisna karta, strateški plan.« (509) Van Gogh je u međuvremenu često radio crteže perom i trskom. Posljednje, o kome je znao da ga preferiraju Japanci izgledalo je »poput guščjeg pera«. (478) Pružalo mu je više mogućnosti od običnog pera. Njime je mogao mijenjati strukture slike i zavisno od vrste i važnosti pojedinog detalja varirati finoću i gustoću. Trska je osim toga imala tu prednost da je slikaru omogućila da naslika nešto što se može lako prodati i što ga mnogo manje stoji nego ulje. Ovaj crtež je van Gogh smatrao »možda najboljim što sam perom i tušem nacrtao.«



77 Cesta za Tarascon

Kolovoz 1888; pero i trska, 25×32 cm; Zbirka Justin K. Thannhauser, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; F 1502a

U van Goghovim slikama — naglašenijeg simboličkog karaktera — često je istaknuto neko nebesko tijelo, sunce, mjesec ili zvijezde. U ovom se svakodnevnom motivu ogleda ugođaj južne Francuske.



78 (gore) Studija seljaka

Travanj 1890; olovka, 23,5 × 32 cm; Rijksmuseum
Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1598

Mnogi kasniji crteži figura ostavljaju dojam kao da nisu crtani prema modelu, niti kopirani, već da su slikani po sjećanju i iz mašte.



78 (dolje) Studija seljaka

Travanj 1890; olovka, 24×32 cm; Rijksmuseum
Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1599

Kopije Milletovih djela koje je van Gogh načinio u zimi 1889—90 — serije drvoreza »Les travaux des champs« — bile su uglavnom male studije pojedinačnih figura pri radu.



79 (gore) Kosidba

Lipanj-srpanj 1890; crna i modra kreda, 23,5 × 31 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1615 (desno)

Neke kasne studije možemo smatrati ponovnim van Goghovim pokušajem da prikaže ljude pri radu u svoj njihovoj znojnoj realnosti (v. bilješku sl. 39 lijevo). Slika »Seljaci kod zdjele krumpira« ostala je jedina njegova velika grupa figura. Van Gogh nije nikad sasvim uspio riješiti problem prikazivanja velikih figura u jednom krajoliku. Točno je osjećao da se to što je upečatljivo kod brzo skicirane ideje, poput ove ovdje, ne može bez daljnjega prenijeti na veliku sliku. Razlog je možda u tome što van Gogh u ovoj slici nije uspio objediniti određene aspekte dviju voljenih tradicija — evropske i japanske.



79 (dolje) Vijećnica u Auversu

Srpanj 1890; crna kreda, 24×31 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 1630

»Vijećnica u Auversu« pripada u konvencionalnije kasne van Goghove crteže. Ovaj kontrast između škrtog i trijeznog prikaza elegantne male građevine, te živahnoga gibanja krošnje opovrgava sve one lažne tvrdnje, da je van Goghov kasni stil determiniran jedino njegovom bolešću.



80 Seljaci pri jelu

Travanj 1890; crna kreda, 34 × 50 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam F 1588

U vrijeme posljednjih mjeseci života u Saint Rémyju van Gogh je sve više živio u sjećanju na prošlost. Kopirao je mnogobrojna Milletova djela. Još uvijek je vjerovao da se intenzivnim koncentriranjem na figuru može dalje usavršiti, premda mu to više nije bilo potrebno. Pokušaj povratka počecima svoje slikarske karijere, što je i razumljiv stav u odnosu na njegov neuspjeh i ličnu situaciju, govori o njegovoj skromnosti kao umjetnika koja se na neobičan način protivi njegovu mišljenju o svojim slikama. I u ovom se crtežu očituje čežnja za prošlošću. U jednom je pismu pisao svom bratu Theu: »Možda bih još jednom htio načiniti onu sliku sa seljacima pri jelu, sa svjetlosnim efektom lampe.« (629) Pri tome misli na sliku »Seljaci kod zdjele krumpira«. Kao kod mnogih slika koje je naslikao nakon svog posljednjeg i najtežeg napadaja (veljača-travanj 1890) možemo i ovdje primijetiti popuštanje njegove koncentracije.



81 Spavaonica bolnice u Arlesu

Travanj-listopad 1889; ulje na platnu, 74 × 92 cm;
Zbirka Oskar Reinhart, Winterthur; F 646

»Čitao sam članak o Dostojevskom koji je napisao knjigu sjećanja iz mrtvog doma; to me navelo na to da opet radim na jednoj velikoj studiji koju sam izradio u Arlesu u spavaonici grozničavih bolesnika. Ali me ljuti kada moram crtati figure bez modela.« (W 15) Ova nas van Goghova izjava informira na zanimljiv način o literarnim elementima u njegovu djelu i o njegovu stavu prema slikanju po sjećanju ili pamćenju. Gauguin je živo zagovarao ovu metodu i van Gogh se jednom nadao da će se i nadalje moći razvijati slikanjem po sjećanju ili iz mašte. Tada je međutim postepeno uvidio da mu ne leži takav način rada. Za njega nije postojala proturječnost između neposrednog prikazivanja i svojevoljnog određivanja boja. Naprotiv, bio je uvjeren da slika postaje potpuna tek ovom kombinacijom — u ovom se slučaju radi o pojačanom kontrastu između toplih i hladnih tonova boja.



82 Camille Roulin

Studen 1888; ulje na platnu, 37,5×32,5 cm;
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F
538

»Portretirao sam cijelu obitelj — obitelj poštara čiju sam glavu već jednom naslikao — muža, ženu, novorođenče, mlađeg dječaka, šesnaestogodišnjeg sina — prave tipove i to vrlo francuske... Ti razumiješ kako se pri tome osjećam u svom elementu i kako me to u neku ruku tješi što nisam liječnik.« (560) Poštar Roulin bio je van Goghov najbolji prijatelj u Arlesu. Ovaj portret njegova mlađeg sina ubraja se u najefektnije van Goghove kompozicije boja. Glava se vješto uklapa u cjelokupnu kompoziciju naslikanu u četiri glavna tona boja.



83 »La Berceuse«: Madame Roulin

Siječanj 1889; ulje na platnu, 92 × 72 cm; Walter H. Annenberg, London; F 505

Ovaj čuveni portret prikazuje ženu poštara Roulina (v. sl. 82). Svoj naslov zahvaljuje kolijevci pored koje ona sjedi. Od kolijevke se međutim vidi samo drška. Slika je s obzirom na stil po svojim plošnim bojama i izrazito konturiranim oblicima »apstraktna« (tako je van Gogh nazivao slike prema sjećanju ili iz mašte) premda je prva od pet postojećih verzija naslikana prema modelu. Naslov povrh toga zvuči muzikalno. Van Gogh je upravo u ono vrijeme pokušavao slikati slike koje bi posredstvom tematskih i estetskih faktora djelovale »umirujuće« i »utješno« poput glazbe. Smatrao je da se ovakav učinak najbolje postiže dekorativnim sustavnim poretkom slika — kao što je to već i ranije pokušavao slikama »Ubogi« i »Suncokreti«. Stoga je svom bratu predložio da različite verzije slike »La Berceuse« objesi zajedno sa slikama suncokreta.



84 Mrtva priroda

Siječanj 1889; ulje na platnu, 50×64 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 604

Nakon izlaska iz bolnice van Gogh je naslikao više mrtvih priroda, »kako bi se opet priviknuo na slikanje.« (569) Predmetima iz njegova jednostavnog života — daska za crtanje, lula, boca za vino, lonac, povrće (luk je za vrijeme njegova izbjivanja počeo klijeti) i korespondencija koja mu je značila sve — pridružuje se još nešto novo: medicinski priručnik. Ovo je autobiografska slika u kojoj se odražava sva njegova hrabrost.



85 Ravnica La Crau s breskvama u cvatu

Travanj 1889; ulje na platnu, 65,5×81,5 cm;
Courtauld Institute Galleries, London; F 514

Kao većina umjetnika koji su slikanje pod vedrim nebom smatrali važnim dijelom svoga rada, tako je i van Gogh želio izraziti karakteristike svakoga godišnjeg doba na selu — voćnjake, žitna polja, vinograde. Već se od prethodnog proljeća radovao novim cvjetovima. Ovdje je pronašao motiv koji je svom prijatelju Paulu Signacu opisao na slijedeći način: »... siromašni komadić zelene zemlje s malim kućicama, s modrom linijom alpskih obroka i modro-bijelim nebom. U prvom planu trskom ogradeni obori u kojima cvatu mala stabla bresaka, sve je sitno, vrtovi, polja, stabla, čak i brda kao na nekim japanskim pejzažima; iz tog me je razloga ovaj motiv tako privukao.« (583b)



86 Zvezdana noć

Lipanj 1889; ulje na platnu, 73×92 cm; The Museum of Modern Art, New York; F 612

U jednom pismu van Gogh piše Theu: »ne vjerujem da će impresionizam ikada više postići nego primjerice romantizam... Danas ujutro sam s prozora promatrao krajolik mnogo prije izlaska sunca, na nebu je bila samo zvijezda Danica koja mi se činila neobično velikom. Daubigny i Rousseau su to isto radili i izrazili svu prisnost ove tišine i veličine, te unijeli tako dirljiv i neposredni osjećaj u svoje slike. Takva duševna raspoloženja mi uopće nisu mrsk.« (593) Nekoliko dana nakon toga naslikao je »Zvezdanu noć«. Time se ponovno vratio temi kojom se već bavio godinu dana ranije i koju je sada dalje razvio. Slika je po svojim bojama jedna od najizražajnijih i općenito najbolje zamišljenih djela.



87 Žitno polje sa čempresima

Srpanj 1889; ulje na platnu, 72,5 × 91,5 cm; National Gallery, London; F 615

Van Goghu su čempresi bili vrlo dragi i karakteristični za južnu Francusku. »Po linijama i proporcijama tako su lijepi kao egipatski obelisk. I zelena im je boja posebno finog tona. To je crna mrlja u suncem obasjanom krajoliku, ali to je jedan od najzanimljivijih crnih tonova. Njega je jako teško pogoditi.« (596) Kao i na slici »Zvezdana noć« (sl. 86) van Gogh je i u ovu sliku prenio ljuljanje čempresa na čitav krajolik, a time je drvo postalo nužan element te slike.



88 Autoportret s krznenom kapom, povezanim uhom i lulom

Siječanj 1889; ulje na platnu, 51 × 45 cm; gospodin i gospođa Leigh D. Block, Chicago; F 529

Van Gogh još uvijek nosi zavoj na svom osakaćenom uhu. Bradu su mu zacijelo obrijali u bolnici. Neobična kompozicija boja, beskompromisno korištenje komplementarnih kontrasta podsjeća nas na sliku Le Zouave.



89 Glavni nadzornik zavoda u Saint Rémyju

Rujan 1889; ulje na platnu, 61 × 46 cm; Gđica G. Dübi-Müller, Solothurn; F 629

Van Gogh ni u kojem slučaju nije smatrao portret manje vrijednim, kao što su to obično stručnjaci činili, naprotiv on ga je uvijek nazivao najplemenitijim od svih rodova u slikarstvu. No gledajući ovo veličanstveno djelo teorije stručnjaka umjetnosti postaju suvišne. Ovo djelo je sjajna sinteza van Goghova poznavanja ljudi i njegovih zanatskih sposobnosti. O nadzorniku je van Gogh pisao: »Vrlo zanimljiva glava. Postoji lijep bakropis od Legrosa koji prikazuje starog španjolskog granda — ako se sjećaš, taj Ti bakropis sugerira takav tip.« (604)



90 Grančica badema u cvatu

Veljača 1890; ulje na platnu, 73×92 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 671

Ova je van Goghova slika — »među mojim radovima upravo najbolja, i to svojom mirnoćom i većom sigurnošću vođenja kista« — bila zamišljena kao dekoracija sobe njegova nećaka i ime-njaka, sina njegova brata Thea van Gogha. Razlog ponovnog sloma koji je doživio neposredno nakon dovršenja te slike možda je bio uzrokovan njegovom prevelikom koncentracijom.



91 Šiblje s bršljanom

Srpanj 1889; ulje na platnu, 74,5 × 92 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 746

Slika pripada jednom nizu sličnih studija što ih je van Gogh načinio u vrtu zavoda u Saint Rémyju. Ovako neugledni motivi ne pripadaju ni u tradiciju evropskih pejzaža, a niti su tipični za impresionizam. U ovoj se slici, u njemu kolorističkom i dekorativnom efektu očituje van Goghova senzibilnost. U jesen prije nastanka te slike pisao je Theu: »Kada se bavimo japan-skom umjetnošću tada vidimo kako i čime jedan neosporivo mudar, filozofski orijentiran i pame-tan čovjek provodi svoje vrijeme. Studiranjem udaljenosti mjeseca od zemlje? Ne. Studiranjem Bismarckove politike? Ne. On proučava jednu jedinu vlat trave.« (542)



92 Docteur Gachet

Lipanj 1890; ulje na platnu, 66×57 cm; Zbirka gđe S. Kramarsky, New York; F 753

Theo je svog brata Vincenta u Auversu povjerio doktoru Gachetu koji nije samo bio liječnik (pustikara simbolizira njegov profesionalni interes za srčane bolesti), već i amaterski slikar, prijatelj impresionista i vlasnik oveće zbirke moderne umjetnosti. Neke činjenice ukazuju na to da je Vincent na ovom portretu ridokosog Gacheta prikazao samoga sebe. Theo mu je već ranije pisao: »Fizički Ti pomalo liči«. (T 31) Van Gogh je sam uspoređivao izraz ovoga lika s jednim od svojih autoportreta. Svojoj sestri ga je opisao kao »nešto poput novog brata, tako ličimo i tjelesno i duševno. On sam je vrlo nervozan i prilično smušen.« (W 22) Osim toga je Vincent ranije želio postati liječnik. Sada je uvjeravao doktora Gacheta da bi se volio s njim mijenjati za zvanje. Stimuliran romanima braće Goncourt bavio se temeljito suvremenom naturalističkom literaturom i jednom umjetnošću u kojoj bi osobitosti toga doba trebale doći do izražaja. »Sada radim na jednom portretu doktora Gacheta koji izražava svu bolnost našega vremena.« (43-Gauguinu)



93 Crkva u Auversu

Lipanj 1890; ulje na platnu, 93,5×74,5 cm; Louvre, Paris; F 789

»To je gotovo isto kao i studija staroga tornja i groblja koje sam načinio u Nuenenu, samo što je sada boja vjerojatno bogatija i izražajnija.« (W 22) Ovom skromnom primjedbom završava opis slike koji je van Gogh dao svojoj sestri — a radi se o jednom od njegovih najboljih djela.



94 Polja žita sa žeteocima

Rujan 1889; ulje na platnu, 72×92 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 617

»Borim se oko jedne slike koju sam započeo nekoliko dana prije nego što sam se počeo slabo osjećati: žetelac. Studija je potpuno žuta, sa strahovito debelim namazima, ali je motiv lijep i jednostavan..., u njoj vidim sliku smrti i to tako da ljudi simboliziraju žito koje žetelac kosi. Ako želimo to je panda »Sijaču« na kojem sam se ranije okušao. Ali ta smrt nije tužna, sve se to događa po danu, a sunce preplavljuje sve finim zlatnim svijetlom.« (604) Od nekih u Saint Rémyju nastalih slika van Gogh je načinio nekoliko verzija, tako i od ove. Najprije je naslikao studiju po prirodi, kasnije je »gotovu sliku« naslikao u svom atelijeru u bolnici, a najzad je načinio još manju kopiju za svoju obitelj. Vjerojatno se kod naše slike radi o drugoj verziji (»gotove slike«).



95 Polja pod olujnim oblacima

Srpanj 1890; ulje na platnu, 50 × 100 cm; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; F 778

U jednom pismu piše Theu o »neizmjernim poljima pod tmurnim nebesima; nisam se plašio da izrazim tugu i krajnju samoću . . . Sve mi se čini da će vam ove slike moći prenijeti ono što riječima ne mogu opisati — naime ono što smatram zdravim i okrepljujućim u životu na selu.« (649) Slika podsjeća na holandske pejzaže sedamnaestog stoljeća, napose na prostrane krajolike Philipa Konincka.



96 Seoska cesta sa čempresom i zvijezdom

Svibanj 1890; ulje na platnu, 92×73 cm; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; F 683

U jednom pismu Gauguinu van Gogh završava opisom ove slike rečenicom: »Vrlo romantično, ako želite, ali mislim također i vrlo provansalski.« (643) U ovoj je rečenici sažeto sve ono čemu je van Gogh kao pejzažista težio: slikati s osjećajem, ali samo utoliko s osjećajem ukoliko ga sam motiv i motiv kao karakteristika okoline stvarno i pruža. Bio je i te kako svjestan što znači slikati suviše subjektivistički, ali možda nije bio sasvim siguran je li mu to u ovom slučaju uspjelo izbjeći.



UMJETNIČKA SERIJA GRAFIČKOG ZAVODA HRVATSKE

MAJSTORSKA DJELA U VELIKOM FORMATU

1. Van Gogh 2. Fantastično slikarstvo 3. Bruegel 4. Impresionisti
i postimpresionisti 5. Japanski drvorez u boji 6. Naivno slikarstvo
u Jugoslaviji 7. Modernisti poslije 1945 8. Pioniri
9. Holandsko i flamansko slikarstvo 10. Rubens 11. Akt

